Ausführlich recensirt u. zum Theile auch berichtigt von Creuzer in den Wiener Jahrbüchern f. Lit. 1830. 4ter Bd. Excerpt.

Die erste, in Quarto erschienene Ausg. dieser Schrift steht in jeder Hinsicht dieser neuen Ausgabe weit nach.

Jacobs, üb. d. Reichtum d. Gr. an plast. Kunstwerken. Münch. 1810. 4.

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/ueberdieepochend00thie

Ueber

die Epochen der bildenden Kunst

unter

den Griechen.

Von

Friedrich Thiersch.

Zweyte verbesserte und vermehrte Auflage.

Mit drey lithographirten Tafeln.

München,
in der literarisch-artistischen Anstalt.
1829.

I
Ea 4

Vorrede

zur zweyten Auflage.

Die Theilnahme, welche meine Abhandlungen, über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, gefunden haben, veranlaßte jetzt zu ihrem Wiederdrucke, den ich hiemit denjenigen übergebe, welche mit mir der Meinung sind, daß auf diesem Gebiete philologisch-archäologischer Forschung, was die Grundlagen des Ganzen und die Ausführung des Einzelnen belangt, noch mehr zu thun blieb, als geschehen war.

Es war natürlich, daß, nachdem der Genius von Winckelmann die Geschichte der griechischen Kunst auf einmal an das Licht gebracht und in einem Werke niedergelegt hatte, das als ein unvergängliches Denkmal deutschen Geistes und Wissens bestehen wird, so lange die auf das Alter-

thum gegründete Bildung der neuen Zeit dauert, man sich an dem, was er gefunden und gelehrt, auf längere Zeit genügen ließ, zumal diejenigen, welche sich solcher Untersuchungen zuwandten, in der Mehrzahl Leute von ~~dem, was man die~~ feinere Bildung ~~nennt~~, selten aber solche sind, welche Auffindung und Sichtung historischer Stoffe zum Hauptgeschäft ihres Lebens machen. Für sie hatte Winckelmann die Arbeit voll Schweiß und Mühsal übernommen und den Baum gepflanzt und erzogen, unter dessen reichen Schatten auszuruhen ihnen so erlaubt als angenehm erschien. Nur wenig ließ man sich in der süßen Täuschung durch die Bemerkung stören, daß jener große Mann sein Werk nicht vollendet, daß ihn ein grausames Schicksal gehindert hatte, nach dem Decennio, welches er seiner Entwerfung gewidmet, ein zweytes zu seiner Ausbildung und Vollendung zu bestimmen. Was da fehlt, meinte man, lasse sich im Einzelnen nachtragen, im Ganzen aber stehe der Bau fest und unerschütterlich. Darum ward auch der Widerspruch, den es gleich bey seiner Erscheinung fand, wenig geachtet, nicht nur der seichte, weder von Gelehrsamkeit noch Geist getragene in Italien, wie z. B. ihn Bracci in der Einleitung zu seinem Werke über die namentragenden geschnittenen Steine erhob, *) noch der gründlichere von Heyne. Sogar die tiefeindringenden Bemerkungen von Lessing im Laokoon, welche geeignet waren, schon zur

*) Bracci Commentatio de antiquis sculptoribus, qui sua nomina inciderunt gemmis. Flor. 1784—1786. II. Vol. Fol. italiänisch und lateinisch.

Zeit von Winckelmann seine Lehre vom schnellen Verfall der griechischen Kunst nach Alexander von Macedonien zu erschüttern und die Einsicht über ihren Bestand unter den Römern zu eröffnen, blieben unbeachtet und vergeblich.

Doch blieb das Zeitalter nach Winckelmann für diese Studien nicht ohne bedeutenden Erfolg, welcher in Deutschland ihm besonders durch die Schule von Heyne gesichert wurde. Aus ihr hervor-gegangen, oder durch sie oder Winckelmann angeregt, haben Männer wie Fr. Jakobs in Gotha, Köhler in Petersburg, Fr. Creuzer in Heidelberg, Fr. Schelling in München, Gurlitt in Hamburg, vorzüglich Böttiger in Dresden, einen größern oder kleinern Umfang der archäologischen Kenntnisse durch Werke gründlicher Forschung und gesunden Urtheils geläutert und bereichert, während Göthe, ohne durch gelehrtes Studium tiefer einzudringen, die Klarheit und Erhabenheit seines ächthellenischen Geistes auch über das bildende Alterthum ausbreitete, und Andere, wie der vortreffliche auch zu Göttingen für diese Studien geweckte Däne Zoëga die archäologischen Schätze von Italien zur Bereicherung dieser Wissenschaft beygezogen oder ausübende Künstler, wie Heinrich Meyer, ihre italische Muße der aufmerksamen Betrachtung und Würdigung derselben gewidmet haben.

Leider! wurden diese sämmtlichen und andere Männer von derselben Richtung durch andere Studien oder

Ungunst der Verhältnisse abgehalten, den ganzen Bereich der Archäologie forschend und bearbeitend zu umfassen, und die Wissenschaft blieb im Ganzen auf dem frühern Standpunkte.

Ein jüngeres Geschlecht hat sich indeß ihnen zur Seite gestellt und ist ihnen nachgefolgt, und da die tiefere Begründung und weitere Verbreitung der das Alterthum umfassenden philologischen und historischen Studien unter uns den archäologischen Forschungen eben so günstig ist, wie der nun regere Sinn, Werke der alten Kunst in großen öffentlichen Sammlungen zu vereinigen, so darf von Männern wie Welcker, Adolph G. Lange, L. Schorn, Tölken, Baron v. Stakelberg, Brönsted, L. von Klenze, K. O. Müller, Gerhard, Panofka, Steinbüchel, Hase, Sillig, Anselm Feuerbach, und von ihren vereinten Bemühungen wohl die Wiederaufnahme und Weiterförderung des Winckelmannischen Werkes erwartet werden.

In Italien, wo alle Bedingungen eines festen Bestandes und beharrlichen Weiterbildens jedes ernstlichen und schwierigen Theiles der menschlichen Kenntnisse? und auch der Archäologie beynah gänzlich mangeln, obwohl in keinem Lande so viel äußere Hülfsmittel und am meisten für unsern Gegenstand geboten sind, und wir diesseits der Alpen nur von den Brosamen leben, welche von der immer offenen archäologischen Tafel daselbst abfallen oder entnommen

werden, blieb auch das Studium der Archäologie im Ganzen auf demselben Punkte; doch war es als ein Glück zu achten, daß daselbst gleich nach Winckelmann die Fackel der Kunsterklärung in die Hände des vortrefflichen Ennio Quirino Visconti überging, dessen frühe Jugend mit den letzten Jahren von Winckelmann noch zusammenfiel. Was auch im Einzelnen gegen seine Verlässigkeit, oder über den Mangel an philologisch-kritischer Begründung seines Wissens zu erinnern kommt, nicht zu läugnen ist, daß in Behandlung schwieriger Probleme unsrer Wissenschaft und in Deutung und Erläuterung ihrer Urkunden der Geist von Winckelmann auf ihm ruht, dem er zwar an jener Erhabenheit und Tiefe nachsteht, durch welche der Mann zum Schöpfer des Neuen und Unvergänglichen gemacht wird, aber gleichkommt an Geschmack und Einsicht in die alte Kunst und vorangeht durch eine Gelehrsamkeit, welche auch das Fernste und Einzelnste befaßt und zu benutzen weiß.

Die Stürme der Revolution, welche nächst Frankreich kein Land tiefer als Italien erschüttert haben, störten auch dort den ruhigen Bestand, und jene große Weltbegebenheit wirkte vor Allem dadurch auf Italien so verderblich, daß sie das vorhandene Gute, einen nicht unbeträchtlichen Schatz von Kenntnissen, Geschicklichkeiten und edlen Neigungen vernichtete, aber alle Gebrechen der Erziehung und alle Quellen der wissenschaftlichen Verkommniß bestehen und offen ließ, welche bewirkt hatten, daß in jenem reich-

begabten Lande, unter der fähigsten und geistreichsten Nation von Europa eben nicht Größeres und Umfassenderes gediehen war, als was jene militärische Umwälzung aller Verhältnisse zu zerstören fand. Auch die archäologischen Studien sind dadurch in eine Zerrüttung gerathen, aus welcher sie weder in Neapel noch in Rom und Florenz durch die ihnen übrig gebliebenen oder nachgewachsenen schwachen Talente der Jorio, Cancellieri, Fea, Nibby, Zannoni, Micali, Inghirami können gerissen werden.

Während aber in Italien die Archäologie durch jene Katastrophen beynahe zu Grunde ging, waren dieselben für Frankreich zuletzt dadurch förderlich gewesen, daß sie mit einem Theile der schönsten Kunstwerke zugleich den größten Archäologen des Zeitalters, Visconti, nach Paris brachten und dadurch für diese Studien in jener Hauptstadt eine große Gelegenheit und einen Punkt der Vereinigung bildeten. Gleich nachdem die Revolution ihren blutdürstigen Charakter verloren und ruhige Beschäftigungen möglich gemacht hatte, war der unverdrossene und menschenfreundliche Millin, seit Caylus daselbst der erste Mann von Namen in diesem Fache, bemüht gewesen, durch Unterricht in den archäologischen Kenntnissen und durch Schriften sie vor gänzlichem Verfall zu schützen, und ist in diesem rühmlichen Bemühen bis an sein Ende nicht müde geworden. Obwohl in den Grundlagen des historisch-kritischen Wissens versäumt

und oft genöthiget, gerade bey den Hauptsachen von Andern abzuhängen, hat er doch dadurch besondern Nutzen gestiftet, daß er die Arbeiten Andrer und die Hauptsumme ihrer Forschungen in populärem und fruchtbarem Vortrage zu verbreiten bemüht, und durch seine Kenntniß des Deutschen seine Landsleute mit dem, was bey uns geschehen war und geschah, bekannt zu machen im Stande war. Dazu gab seine reiche, jedem rühmlichen Bestreben offene Bibliothek, sein Umgang und die neidlose Humanität seiner Hülfleistungen Jedem, welcher in denselben Studien sich versuchen wollte, Gelegenheit, den ganzen Stand der Sachen kennen zu lernen, und die Gesellschaft unterrichteter Männer, die er eben so wie Visconti um sich zu versammeln liebte, bildete über jede neue Ansicht und Erscheinung in diesem Fache ein stehendes Gericht, dem der Geist und die große Erfahrung des Römers zum Leitstern dienten.

Es ist nicht unsere Absicht, das Verdienst von Visconti und Millin um die archäologischen Studien in Paris in das Einzelne zu verfolgen, oder nachzuweisen, wie neben ihnen durch erfahrene Männer, als Quatremere-de-Quincy, Denon, Mongez, Letronne, Emmeric-David, Petit-Rädel, Raoul-Rochette, Dumersan, Mionnet u. A., in diesen Betrieb förderlich eingegriffen ward und noch jetzo wird; wohl aber kommt hier zu bemerken, wie die in Paris zusammengebrachten Werke ihnen Gelegenheit gaben, die überlie-

ferten Ansichten der Archäologie mit den sichersten Urkunden der alten Kunst zu vergleichen und nach ihnen zu berichtigen.

Deutschland und Italien hatten einen großen Theil des Vorzüglichsten, was sie an Werken alter Kunst besessen, in den Louvre abgeliefert, die bis dahin am meisten gefeyerten Bildsäulen, der Torso, der Laokoon, der Apollo vom Belvedere, der sogenannte sterbende Fechter und der sogenannte Gladiator, der Antinous vom Capitol, die Venus dei Medici waren dort vereint, und manches Werk, mit ihnen verglichen, wie der Nil vom Capitol, die Diana von Versaille, trat aus der Zurücksetzung neben sie hervor. Die Bildsäulen, bequem aufgestellt, Jedem zu jeder Zeit zugänglich, und umgeben von der wißbegierigen Bevölkerung jener unermeßlichen Hauptstadt und der in ihr zuströmenden Fremden, waren wie von Neuem aufgefunden. So genau und oft wurden sie gezeichnet, gestochen, beschrieben, erläutert und unter einander verglichen, daß in Einem Jahre hierin und für sie mehr als während eines Menschenalters in dem bequemen Rom geschah, wo noch bis diesen Tag nicht einmal die überschwenglich reiche Villa Albani einen Exegeten gefunden hat, und die Schätze alter Kunst sich nur zu häufen scheinen, um, abgerechnet was sie den Künstlern sind, einer müßigen Neugierde vergängliche Nahrung zu geben.

In dieser regsamen Thätigkeit und bey der fruchtbaren Vergleichung des Mannigfachsten und Ausgezeichnetsten

geschah es, daß man über die angenommenen Vorstellungen vom Verfall der Plastik unter den Römern zur Besinnung kam, und, die Spuren von Lessing weiter verfolgend, zu der Wahrnehmung gelangte, jene edle und männliche Kunst könne nicht entartet gewesen seyn in Zeiten, welche den Nil, den Torso, den Apollo, den Antinous hervorgebracht haben.

Während diese Ansicht den Bestand der reinen Plastik um mehr als drey Jahrhunderte ausdehnte, hatte man zugleich auch die Aufmerksamkeit auf ihre Anfänge gerichtet, und schon Quatremere-de-Quincy dehnt in seinem Werke über den olympischen Jupiter den Bestand einer festen und ältesten Kunstform in Griechenland bis in die Homerische Zeit aus. Da nun eine Umgestaltung derselben zu dem Schönen und Naturgemäßen erst mehr denn vier Jahrhunderte nach dieser Zeit beginnt, so war nicht schwer, das Beharren der Plastik in überlieferten Formen für das ursprüngliche Griechenland in ähnlicher Weise anzunehmen, wie es in Aegypten bestanden hatte.

Noch aber hatten sichere Urkunden aus der Periode der sich entwickelnden Kunst und aus der Zeit ihrer Vollendung gefehlt. Auch diese wurden durch den Fund auf Aegina und bey Phigalia, und durch die Versetzung eines Theiles der Bildwerke vom Parthenon nach England, der Forschung gewonnen. Sie haben die Eigenthümlichkeit der

Kunstentwickelung unter den Griechen vollkommen dargelegt und zugleich den Beweis geliefert, daß unter Perikles im Wesentlichen nicht anders gearbeitet ward, als von den besten Meistern unter Hadrian.

Auf diesen Wegen und durch diese Mittel ward der Stoff vorbereitet, welchen die hier wieder erscheinenden Abhandlungen zur Bearbeitung und Ausbildung gewählt haben; und darauf hier im Zusammenhange hinzuweisen schien mir nöthig, damit Niemanden die Schrift als ein für sich bestehendes Einzelnes außer Verhältniß zu Vergangenheit und Gegenwart zu seyn scheine, sondern sich als das nothwendige Ergebniß des eben näher bezeichneten Ganges der Archäologie darstelle.

Ihr Verfasser, was er auch von Auffindung, Stellung und Lösung der wichtigen Aufgaben, welche sie behandelt, als sein Eigenthum in Anspruch nimmt, erscheint im Ganzen nur als der Dolmetsch dessen, was seit Winckelmann geworden, und was einem Jeden wahrzunehmen vorliegt, und täuscht ihn sein unbefangenstes Gefühl nicht, so ist die ihr zu Grunde liegende Ansicht eben so einfach und einleuchtend wie übereinstimmend mit dem Geist des Alterthums und den Schicksalen seiner Bildung. Da aber ungeachtet einer im Ganzen wohlwollenden und aufmunternden Aufnahme unter uns sie doch, weil die archäologischen Bewegungen des Auslandes uns fremd blieben, auf eine große Zähigkeit der überlieferten Meynungen gestoßen ist, als

ob die Verehrung großer Namen uns bestimmen müßte, die mit ihnen verknüpften Irrthümer zu hegen, und da auf der andern Seite Beschränktheit, Mißverstand und Vorurtheil der Ausbreitung der hier aufgestellten Lehren und Ansichten in den Weg getreten sind, so habe ich, um ihnen Raum zu machen, mich veranlaßt gefunden, jetzo, wo sie dem Oeffentlichen wieder übergeben werden, zugleich für sie die Waffen zu ergreifen. Gegen wen? und wie? mag die Schrift selbst lehren. Manche werden, gewohnt die Wehr des Kampfes nur mit seidenem Handschuhe anzugreifen oder nur Schaugefechten beyzuwohnen, die Angriffe zu rauh finden; doch bin ich mir bewußt, auch hier der gleichvertheilenden Gerechtigkeit eingedenk geblieben zu seyn, und einem Jeden gegeben zu haben, was und wie es ihm gebührt.

München den 21. December 1828.

Anmerkung. Um die Auffindung der Stellen, welche bey Andern aus der ersten Auflage der Abhandlungen angeführt werden, in dieser zweyten und vermehrten möglich zu machen, sind die Seitenzahlen des Textes und der Anmerkungen von jener in diese über die Mitte des Textes und der Anmerkungen in Parentheses wiederholt worden. Auch sind von der ersten die Enden der Seiten durch perpendikulare Striche (||) angezeigt. Die Zahl der Anmerkungen

ward eben deßhalb nicht vermehrt, und wo in ihnen bedeutende Zusätze eingeschaltet wurden, ist das Alte und Neue durch Beysetzung der Jahrzahlen unterschieden.

Erste Abtheilung,

die Einleitung und die Epoche des heiligen Styls enthaltend.

1816.

Die griechische Kunst hatte sich aus dunkeln Anfängen fast unbeachtet bis zu höchster Ausbildung entwickelt. Sie hatte, Jahrhunderte lang in gleicher Vortrefflichkeit bestehend, alle Staaten des Alterthums mit ihren Wundern erfüllt, ohne einen Geschichtschreiber gefunden zu haben. Das erhabene Schauspiel, welches ihre Vollendung darbot, die Offenbarung der höchsten Ideen und der reinsten Bildung in sichtbaren Gestalten, eine Geschichte reich an ruhmwürdigen Werken und großartiger Gesinnung schien keiner Aufzeichnung zu bedürfen, wie die Bewegungen, von denen die Staaten unablässig erhoben und gebeugt wurden. Wenn die Tugend und ihre Thaten den Glanz verlieren, wo ihnen die Muse des Gesangs oder der Geschichte nicht dauernden Ruhm verleiht, so scheinen die Werke der Kunst, sich selbst darstellend, der Trefflichkeit des Geschichtschreibers weder Raum zu geben, noch ihrer zu bedürfen. — Darum haben Herodot und Thucydides sammt ihren Nachfolgern der bildenden Kunst nur mit Wenigem oder gar nicht Erwähnung gethan. — Als mit der Freiheit die Zeiten der Geschichtschreibung vorüber waren, haben zwar Sammler und Beobachter viele Nachrichten von den Künstlern und ihren Werken aufgezeichnet; aber was sich bey ihnen selbst, bey Pausanias, Strabo, den Philostraten, oder

in Auszügen aus ihren Schriften bey Plinius, Quinctilian u. A. erhalten hat, [1]) bietet in einzelnen Mittheilungen und Bemerkungen einen dürftigen Stoff für Forderungen, so groß und mannigfach, wie hier sich erheben. — Nach langer Blüthe war endlich die Kunst plötzlich verschwunden, [2]) und in dem Schutte des zerstörten Alterthums ruhten mit den Ueberresten ihrer Werke auch die Erinnerungen ihrer Schicksale. Als aber seit dem 16ten Jahrhunderte in Italien ihre Gräber geöffnet wurden, schien die Möglichkeit einer Kunstgeschichte sich eher zu entfernen, als näher

(1.)

[1]) Die meisten von ihnen hat Plinius benutzt und genannt. Vergl. über sie die Erläuterungen von Heyne in den Antiq. Aufsätzen 2. Stück III. S. 26 ff. Es waren darunter Schriften, welche den ganzen beschreibenden Theil der Kunstgeschichte umfaßten, wie des Bildhauers Pasiteles fünf Bücher von ausgezeichneten Kunstwerken in allen Ländern, Plinius XXXVI. K. 4. §. 12. S. 731. Z. 2, dem wohl hauptsächlich Plinius die langen, chronologisch geordneten Reihen der Künstler verdankt; dann über einzelne Zweige, als des Varro Werk von den Bildnissen (Visconti in der Einleitung zur Ikonographie §. 13. ff.), und über berühmte Sammlungen, wie des Polemon 4 Bücher von den Weihgeschenken in der Burg von Athen. Vergl. Casaub. zu Strabo IX. S. 607 A Almel. So haben auch die zahllosen Städte-Beschreibungen Nachrichten über die Kunstwerke der Städte enthalten, wie aus einzelnen Anführungen erhellet (z. B. Clemens Alex. Protrept. K. IV. S. 212. Z. 14. — S. 41. Z. 13 u. f.). Neben der Kunstbeschreibung war auch für die Kunstlehre gesorgt, und hier stehen die größten Meister als Schriftsteller an der Spitze, Polyclet über die Verhältnisse, in einem Werke der Kanon genannt, (Galenus περὶ τῶν καθ' Ἱπποκρ. S. 14. Lucian II. de saltat. §. 75. S. 308.) und Apelles für die Mahlerey. (Plinius XXXV. §. 10. S. 695. Z. 2. Apelles förderte die Mahlerey voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam illustrant.) — Es fehlte also nicht an Stoffen und Vorarbeiten zu einer vollständigen Kunstgeschichte; doch wurde die Aufgabe nirgends in gehörigem Umfange gefaßt, noch weniger ausgeführt.

[2]) Mehrere Denkmäler der bildenden Kunst, darunter besonders die schöne Bildsäule der Julia Pia, Gemahlinn des Septimius Severus, aus der Galerie von Versailles (in der Notice des Statues du Musée Nap. unter No. 95. im Musée des Antiques von Bouillon die 4te der 12ten Lieferung) zeigen, daß die unter Trajan, Hadrian und den Antoninen noch blühende Kunst zur Zeit des Septim. Severus noch keineswegs in allen Werken entartet war. Was kaum 50 Jahre später unter Gallienus gebildet wurde, kann nicht mehr als Kunstwerk betrachtet werden.

zu rücken. Unkunde und Einseitigkeit der ersten Sammler, Römer und Toskaner, welche die Ausbeute griechischer Plastik freygebig ihren Vorfahren zuschlugen, erzeugten Träume von römischer und hetrurischer Kunst, welche die Begriffe auf Jahrhunderte || verwirrt haben. Auch kam es durch den Hochmuth der neuen Plastik, welche über die unverstandenen Muster ihrer Lehrerinn hinaus zu größerer Wahrheit und Lebendigkeit gelangen wollte, besonders unter dem 14ten Ludwig dahin, daß sich Blick und Geist von dem strengen Ernst und der ruhigen Majestät der alten Kunstwelt abwendeten und allein nach dem trüglichen Lichte der neuen Vortrefflichkeit emporsahen. [3]) Selbst nachdem es gelungen war, tiefer in das Alterthum einzudringen, die philologische Gelehrsamkeit zu gründen und jeder Forschung über die alten Völker den Weg zu bahnen, blieb die Kunst meist unbeachtet. Ihre Werke wurden nur dann befragt, wenn aus ihnen sich Sprache und Sitte der Vorzeit erläutern ließ, da ihr eigenthümlicher Werth der einseitigen Bildung verschlossen blieb. Die Kunde des

3) Es wird in der dritten Abhandlung Gelegenheit kommen zu zeigen, was die an sich nicht unbedingt werthlose Kunst jener Zeit erreichte, und wodurch sie das Wesen der alten aufhob. Daß es ihre Meister bis zur gänzlichen Verachtung der Antike gebracht hatten, ist gewiß. Die drey größten Werke der Galerie von Versailles, die Diana, der angebliche Germanicus des Kleomenes und der Jason, dann der Bacchus im alten Salle des Antiques (Notice des Statues No. 4. später No. 266. — Bouillon 13. 3.), die in Italien jede Stadt würden verherrlichet haben, blieben dort so gut als ungeachtet. Der Exeget im Werke von Bouillon M*** (St. Victor) legt darüber bey Beschreibung jenes herrlichen Bacchus dieses Bekenntniß ab: Le Bacchus etait indignement couché dans la poussière; et dans le cours de leurs etudes les artistes de nos jours ont pu le voir étendu dans la Salle dit alors des Antiques, enseveli || sous d'enormes amas les plâtres mutilés et en quelque sorte foulé aux pieds par les professeurs. On en etait arrivé à ce degré d'erreur et de decadence, non seulement de rejeter l'imitation de l'antique, mais encore de le mépriser. Es fehlte, wie diese Meister sagten, den Alten an Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit. Erst seit Michel Angelo, noch mehr seit Bernini sey es gelungen, ihre Schlichtheit, Einförmigkeit und Trockenheit zu besiegen, Anmuth und Energie in die Kunst einzuführen.

Alterthums mußte zu der Gründlichkeit auch noch die Ausdehnung gewinnen, der Gelehrsamkeit mußte sich Empfänglichkeit, dem Scharfsinne ein dem Alterthum verwandter Geist gesellen, fähig seine Größe zu fassen und in sich gleichsam zu verjüngen, ehe die Fackel über die lange Nacht der griechischen Kunst erhoben werden und ihr Verständniß beginnen konnte. Das Alles, kaum geahnet und durch Umstände wenig vorbereitet, erschien wie auf Einmal in Winckelmann, von dem zuerst der Quell des Lichtes ausgegangen, das seitdem die Kunst des Alterthums bestrahlet, seine Erhabenheit aufgehellet und die Bestrebungen der neuern Zeit nach ähnlicher Vortrefflichkeit begünstiget hat. Doch indem sein großer Geist mehr auf Enthüllung des Wesentlichen in der alten Kunst, als auf Läuterung des Geschichtlichen gewendet war, ist dieses unvollständig geblieben, eine noch wenig ausgebildete Einfassung seines unsterblichen Werkes, [4]) Stoffe, wie es scheint, der Ruhe und vollendeten Erfahrung späterer Jahre aufbewahret, die ihm vom Schicksale versagt ward. Indeß hat die durch ihn geweckte Untersuchung, nach dem empfangenen Antrieb in dauerndem Fortgange, geleitet bald durch später aufgefundene Kunstwerke, bald durch das Licht der neuen Philologie, hier eine gänzliche Umwandlung vorbereitet. Die von Winckelmann versuchte Scheidung und Bestimmung der Kunstepochen und Schulen, des Hetruriſchen und Griechischen, des Spätern und Frühern, und seine ganze Ansicht vom Gange der Entwickelung der Plastik ist zum Theil erschüttert, zum Theil umgestürzt; und die großen Entdeckungen auf Aegina und in Phigalia sammt den Werken des Phidias, vom Parthenon aus Athen entführt und der Wissenschaft zugänglicher geworden, haben durch Darlegung ächter Urkunden aus den merkwürdigsten Epochen gelehrt, daß der zusammengefallene Theil der Kunstgeschichte nach

4) Es ist in dem Anfange des ersten Buches, dann wieder vom 6. Kap. des 4. B. an enthalten. Der Kern des Buches, die Kunstlehre, liegt in der Mitte.

andern Planen und Ansichten zu erbauen ist. Wir bemächtigen ‖ uns des reichen Stoffes nur zum Theil, indem wir versuchen, die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen dem angedeuteten Stande der Sache und den Forderungen der Wissenschaft gemäß neu zu bestimmen und den Gang ihrer Entwickelung darzuthun. Zunächst wird uns, wie natürlich, die älteste Epoche beschäftigen, deren Räthsel und überraschende Erscheinungen der Erklärung am meisten bedürftig und keineswegs am wenigsten würdig sind.

Von den ältesten Zeiten der griechischen Kunst begnügte man sich im Allgemeinen zu sprechen, als welche, in Versuchen befangen, ohne denkwürdigen Erfolg, einer nähern Beachtung nicht werth schienen. [5]) Man erwähnte, um an einem Ersten anzuknüpfen, die rohen unbehauenen Steine, welche in der Urzeit Götter vorgestellt, und wie an ihnen einzelne Theile und Gliedmaßen menschlich gestaltet worden, bis endlich eine vollständige Bildsäule daraus hervorgegangen. Zu dieser bequemen Herleitung kamen dann einige Nachrichten über älteste Kunstwerke und Sagen von den frühesten Meistern, worauf ein schneller Ueber-

[5]) Die Winckelmann'schen Ansichten ~~sind gerade in~~ der ältesten Epoche, wo sie am unstatthaftesten sind, am wenigsten angefochten ~~worden~~ wurden sollte. Etwas schärfer bestimmt wurde Einzelnes in Heyne's Abhandlung Artium inter Graecos tempora in den Opusculis Academicis Vol. V. S. 338 ff., eine Schrift, die zur Berichtigung Winckelmann'scher Annahmen Vieles geliefert. — Winckelmanns neuer Erklärer, der würdigste von allen, die über ihn geschrieben, begnügt sich in der ältesten Epoche Einzelnes anders anzugeben, und auch Böttiger in den Andeutungen zu 24 Vorträgen über die Archäologie, worin ein wahrer Schatz wohlgesichteter und geordneter Nachrichten niedergelegt ist, geht (XV. u. XVI. Vorlesung S. 43 ff.) im Ganzen denselben Weg. — Erst neulich hat ein französischer Gelehrter, Herr Quatremere-de-Quincy, in dem Prachtwerk le Jupiter Olympien. Paris 1815, das über mehrfarbige Bildwerke, über Toreutik, Bildnerey in Gold und Elfenbein u. a. bey den Alten wichtige Untersuchungen enthält, auch die gewöhnlichen Vorstellungen über den Gang der ältesten Kunst zu verlassen angefangen. Diese Abhandlung wird sich mit ihm mehr als einmal auf demselben Wege finden.

gang in die spätern Zeiten erfolgte, wo das Fortschreiten der Kunst in lichterem Feld einen reichern Stoff der Behandlung darbot. Wäre von der ältesten Zeit nichts zu sagen, als was berührt wurde, und bestände ihr ganzes Bestreben in dem Kampfe gegen mechanische Schwierigkeiten, so wäre freylich wohlgethan, der angenommenen Weise nach, leichten Schrittes darüber hinzugehen. Doch ist aus jenen Anfängen die spätere Kunst fast auf Einmal und an allen Orten zugleich in voller Blüthe hervorgebrochen. Die früheste Zeit hat also ihren Stamm erzogen und gekräftiget, seine Aeste ausgebreitet und seine Knospen angesetzt. Statt leichter Anfänge, nur flüchtiger Betrachtung werth, verhüllt sie vielmehr das ganze Getriebe verborgener Kräfte und Bestrebungen, aus denen dann schnell hervorgebrochen, was schon bey seiner Erscheinung in Erstaunen gesetzt und durch alle Zeiten herab sich als Gegenstand der höchsten Bewunderung behauptet hat. — Hier also liegen die wichtigsten und schwierigsten Aufgaben der Kunstgeschichte, gegen welche das Spätere nur als weitere Entwickelung des schon gelösten Problems zu betrachten ist. — Der Grundirrthum aber in Behandlung der Sache lag darin, daß man den Anfang griechischer Kunst allein in Griechenland selbst gesucht, sie bey ihrem Beginnen sogleich in Bewegung nach dem Bessern gesetzt und ihr eigentliches Entstehen zu tief herabgerückt hat, um sie nicht ein Jahrtausend lang fortschreiten und doch zu keinem Erfolge gelangen zu lassen. ||

Dagegen erscheint bereits in dem ältesten Denkmale des griechischen Volkes, dem epischen Gesange, die Kunst nicht im Werden und Versuchen, sondern in sich abgeschlossen und in ihrer angenommenen Art vollendet. — Das Verfahren bey der Arbeit, die Stoffe, die Werkzeuge sind auf das Deutlichste beschrieben. Verschiedene Metalle werden zu Einer Masse geschmolzen und mit dem Hammer in Gestalten ausgetrieben. [6]) Alle Vor-

[6]) Ueber die gehämmerten Werke (σφυρήλατα) und das Verfahren bey ihrer Verfertigung vergl. Quatremere im angef. Werke S. 153 ff. Das

gänge des öffentlichen und häuslichen Lebens werden in bedeutungsvollen Gruppen auf des Achilles und Herkules Schilden dargestellt, [7]) und volle Standbilder von Jünglingen prangen

Austreiben (ἐλαύνειν) der einzelnen Theile mit dem Hammer (σφῦρα) und das Verbinden derselben durch Stifte und sogenannte Schwalbenschwänze zu ganzen Gestalten, wie es beständig in Aegypten in den alten Werkstätten des Phthas oder Hephästos war ausgeübt worden, blieb auch in Griechenland bey Ausführung von metallenen Werken überall und unverändert, bis daselbst zu Samos die Gußkunst erfunden wurde. — Eine so gearbeitete Figur ist, so viel mir bekannt, unter den zahllosen kleinen Bronzen aus dem griechischen Alterthume nicht erhalten worden, aus dem ägyptischen eine einzige, die in England ist, und in dem ersten Theile der Beschreibung alter Kunstwerke, welche die Gesellschaft der Dilettanti herausgibt, gleich nach der Einleitung erklärt worden. Creuzer comentatt. Herodotae p. 302.

[7]) Ilias 6, 478—608 und Hesiod. Ἀσπ. 144—320. Beyde Beschreibungen, von gleichem Umfange und demselben Reichthume, mögen einzelnes Eingeschobene haben, im Ganzen aber sind sie aus Einer Arbeit, wie die Werke, von denen sie Meldung thun, und von einander unabhängig, zwey höchst merkwürdige Urkunden aus dem fernsten griechischen Alterthume von jenem Wohlgefallen an großen bildlichen Zusammenstellungen, gleichsam Epopöen in Bildwerk, von denen sich in dem Heimathlande aller Bilderschrift, in den zwey Grotten zu El-kab oder Eleithyia (vergl. die große Beschreibung von Aegypten, 1ste Lieferung Antiq. Pl. 68—71.), die ältesten Beyspiele gefunden haben, von so über || raschender Aehnlichkeit in Behandlung der häuslichen Scenen, daß man, wenn es möglich wäre, annehmen möchte, die Sänger hätten nach ähnlichen Werken, oder jene Bildner nach ähnlichen Gesängen gearbeitet. — Die kriegerischen Vorstellungen auf den Mauern der Paläste von Theben (in der zweyten Lieferung jenes Werkes) geben die andere Seite der Aehnlichkeit, und auf ihnen treibt wie im Homer Ein König oder Held riesenhaft gegen das Volk ganze Heerhaufen in die Flucht. — Wie aber die großen Bildwerke des griechischen Epos auf der einen Seite sich an das Aehnliche im Urlande der Kunst anschließen, so folgen auf der andern im Alterthume der griechischen Plastik ihnen Werke, auf welchen in jener Weise ein Inbegriff der Heldensage in reichen Bilderfeldern ausgeführt war, als der kolossale Thron von Amyklä, der Kasten des Kypselus, an dem die Dichtung der Toreutik zu Hülfe gekommen war, wie die Bilderschrift der ägyptischen, dann das Bildwerk, was die Kolosse des Phidias, ihre Sockel und Throne verzierte, die Friese, zunächst des Parthenon, zuletzt die Züge auf den Sarkophagen, wodurch sich eine Reihe von großen Bildwerken aufrollt, anhebend in dem tiefsten ägyptischen Alterthume, aufhörend am Ende der griechischen Kunst, verwandt in vielen Stücken, in Behandlung der Gruppen, Anfangs auch in Färbung der Gestalten, verbunden und vermittelt durch jene Werke der beschreibenden Poesie. —

im Hause des Alkinous. [8]) Alles erscheint zwar als Werk des Hephästos; aber jene Zeit legt den Göttern nur solche Künste

Zu den Schilden aber, die wir erwähnten, liefert das Gegenstück der Diplax (Doppelmantel), in den Helena viele Kämpfe der Troer und Achäer hineinwebt. Ilias 3, 126 ff.

μέγαν ἵστὸν ὕφαινεν
Δίπλακα πορφυρέην . πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἱπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων.

Es ist nicht klar, wie die Ausleger sich dieses Einweben von Schlachten vorgestellt: ob damit das Kleid übersäet war, wie das des olympischen Zeus mit Thieren und Lilien nach Paus. B. V. K. 11. S. 401, oder wie anders. Indeß hat sich ein Marmorbild der Pallas im alten Style mit einem solchen Diplax erhalten. Es ist die Dresdner Bildsäule (IX. u. X. im Augusteum, Nro. 8. in den Marbres de Dresde). Von der Brust gerade herab läuft, wie bey den ägyptischen Bildsäulen die Leiste mit Hieroglyphen (vergl. Böttiger Andeutt. S. 58.), so hier, vollkommen gleich, ein breiter Streif in zwölf Felder abgetheilt, und auf diesen sind eben so viele Gruppen aus der Gigantenschlacht ausgeführt. — Auf diese Weise wird nun auch der Diplax gewesen seyn, den Helena webte. Konnten aber der Art Werke an dem Weberstuhl ausgeführt werden (Ovidius hat das Verfahren in den Metamorph. VI. 23 ff. sehr sinnreich beschrieben), so auch wohl mit dem Hammer oder dem Meißel, und die eine Kunst setzt das Daseyn der andern voraus und bestätiget es. — Heyne in der angef. Abh. S. 347 meint, es sey wohl klar, daß Phrygerinnen und Troerinnen im Stande gewesen, solche Werke zu weben; ob aber auch Griechinnen, wage er nicht zu behaupten. Das Urtheil über die älteste Kunst im eigentlichen Griechenland war gerade in Göttingen durch Meiners höchst einseitige Darstellungen in der Gesch. der Wissenschaften, wo || fast alle alte Kunst bis auf den Kasten des Kypselus aus dem Mutterland ausgeräumt und nach den Pflanzstädten in Asien versetzt wird, sehr verschüchtert worden. In diesem Falle müssen wir das Doppelkleid zu Hülfe nehmen, was Penelope dem Ulysses gemacht, Odyssee τ, 227, welches auf gleiche Weise vorne mit Bilderschmuck aus Goldfaden verziert war:

vorn war prangendes Schmuckwerk: Zwischen den Vorderklauen des wildanstarrenden Hundes
Zappelt' ein fleckiges Reh; und jeglicher schaute bewundernd
Wie, aus Golde gebildet, der Hund anstarrend das Rehkalb
Würgete, aber das Reh zu entfliehn mit den Füßen sich abrang.

Dadurch tritt dann die Kunst der Griechinnen auf gleiche Linie mit der phrygischen und troischen, wenn denn einmal Helena in Troja als Troerinn zählen soll; es müßte denn seyn, daß Zweifelmüthige einen neuen Unterschied einsetzen und behaupten wollten, die griechischen Frauen der homerischen Zeit hätten wohl Rehböcke und Hunde, aber keine Menschen zu weben gewußt.

[8]) Odyssee 7, 91 ff.

Goldene Hund' umstanden und silberne jegliche Seite,

bey, welche sie selbst ausübte. Ohne eine irdische Werkstätte, in der Aehnliches auf gleiche Art gebildet wurde, kann der Dichter jene himmlische des Feuerbeherrschers nicht erfunden haben. — Auch deutet die genaue Benennung der Götter nach ihren Eigenthümlichkeiten und Symbolen auf Standbilder fester Gestalt und Bezeichnung, aus denen das im Pallas-Tempel von Troja namentlich erwähnt wird. [9]) — Treten wir dann aus dem

(4.)

Welche Hephästos gebildet mit kundigem Geist der Erfindung —
Goldene Jünglinge dann auf schön erfundnen Gestühlen
Standen erhöht u. s. f.

9) Ilias 6, 301 ff., wo die troischen Frauen dem Palladium das Gewand auf die Kniee legen. Das Bild war also sitzend, wie überhaupt die ältesten Pallasbilder. Das troische war, wie die Argiver sagten, nach Argos entführt worden. Paus. II. K. 23. S. 165. Bekanntlich rühmten sich des Besitzes auch die Römer und mehr andere Städte. — Außer ihm werden, wahrscheinlich aus der Sage der cyklischen Dichter, noch andere Götterbilder aus Troja erwähnt: ein Zeus (*Ἕρκαῖος*) mit drey Augen, im Hofe der königl. Burg, unter den Priamus geflüchtet war, auch nach Argos gebracht. Paus. IV. K. 17. S. 321, vergl. VIII. K. 46. S. 698. Dazu ein Dionysos im Kahn (*Διόνυσος ἐν λάρνακι*), ein Werk des Hephästos, das er dem Dardanos geschenkt. Paus. VII. K. 19. S. 572. Herr Prof. K. O. Müller hat in den Wiener Jahrbüchern der Literatur XXXVI. S. 179. diesen Gegenstand, die homerische Archäologie, aufgenommen und mit großer Sachkenntniß und fruchtbarer Gelehrsamkeit weiter geführt. In Bezug auf den artistischen Inhalt der Tempel verweiset er noch auf Od. *μ*, 345 ff., wo die Errichtung eines gelobten Tempels als mit vielem und schönem Schmuckwerk verbunden gedacht wird:

εἰ δέ κεν εἰς Ἰθάκην ἀφικοίμεθα, πατρίδα γαῖαν,
αἶψά κεν Ἡελίῳ Ὑπερίονι πίονα νηὸν
τεύξομεν, ἔνθα κε θεῖμεν ἀγάλματα πολλὰ καὶ ἐσθλά.

ob man gleich mit ihm nicht als ausgemacht annehmen kann, daß unter diese *ἀγάλματα* außer Tripoden, Kesseln u. dgl. „sicher auch Bilder gehören." Er fährt fort: „Daß aber Homer keine andern Idole als das genannte erwähnt, hat bloß darin seinen Grund, daß seine Poesie mehr dem öffentlichen und kriegerischen als dem religiösen Leben zugewandt ist; hätten wir vorhomerische Päanen oder andere Kultuslieder der ältesten Zeit, so würde darin natürlich bestimmter von den Attributen der Götterstatuen u. dgl. die Rede seyn. Um desto deutlicher und genauer werden uns von Homer die Reichthümer und Schätze der alten Anakten beschrieben. Ihre Häuser waren voll von Bechern, Schalen, Tripoden und andern werthge-

lichten Kreis des epischen Zeitalters in das Gebiet der früheren Sage zurück, so begegnet uns auch hier noch die bil-

haltenen Geräthen, welche als κειμήλια, wie Familiensilber, mit Sorgfalt bewahrt und in den Geschlechtern vererbt wurden. Die Arbeit an diesen Geräthen war nicht blos durch Zweckmäßigkeit, sondern auch oft, wie an dem Nestorischen Pokal, durch das Bestreben nach Zierlichkeit und Schmuck ausgezeichnet. Man liebte verschiedene Metalle und andere Stoffe zu Zierrathen von Schilden zu verbinden, dergleichen der Sänger nothwendig vor Augen haben mußte, der die mit so viel Geschmack angeordneten Bildwerke des Achilleischen Schildes dichtete. Dem Geschmacke an solchen Bildwerken aus Metallen entsprach der an großen Stickereyen, bey denen ebenfalls besonders metallene Fäden gebraucht wurden. Ueberhaupt fand man allgemein Vergnügen am Bunten, Prächtigen, Glänzenden, und golden und schön sind fast Synonyma. Telemachos erstaunt, indem er in den Saal des Menelaos tritt, über den Glanz des Metalls, welches man sich nach einer ähnlichen Beschreibung vom Palaste des Alkinoos zum Theil unmittelbar an den Wänden denken muß:

Schaue doch, Nestors Sohn, der das Herz mir im Busen erfreuet,
Schaue den Glanz doch des Erzes umher in dem hallenden Hause,
Auch des Goldes, des Silbers, des Elfenbeins und des Bernsteins.
Also glänzet wohl Zeus dem Olympier innen der Vorhof.

Und, aufrichtig gesagt, warum sollte es nicht so seyn? Warum sollte sich in einer Zeit, in der unzählige kleine Fürsten, ein altgriechischer Feudal-Adel, das Land theilen, über Tausende von Knechten gebieten, und an Ansehen und Macht wie Riesen über die Menge hervorragen, sich nicht auch eine gewisse rohe Pracht entwickeln, gegen welche die edle Einfalt dorischen Lebens, welches durch die sogenannte Rückkehr der Heraklíden im Peloponnes herrschend wurde, bedeutend absticht? Warum sollte nicht schon in jener Zeit der Verkehr mit Kleinasien und selbst Kypros und Sidon bald edle Metalle und andere Stoffe zur Verarbeitung, bald auch allerley künstliche Geräthe zur Nachahmung herbeyführen? So darf man sich auch durch die bey Manchen herrschenden Vorstellungen von dem Naturleben der Homerischen Griechen, dem Kindheitsalter der Nation u. dergl. gewiß nicht abhalten lassen, dem Dichter zu glauben, daß schon damals die Künste dem Leben einen gewissen Glanz zu verleihen vermochten.“ Nachdem er hierauf gegen die Hirtische Ansicht über griechische Kunst in Homerischer Zeit sich verwahrt, handelt er von den in das höchste griechische Alterthum zurückreichenden merkwürdigen Schatzhäusern im Peloponnes und in Böotien, als Beweisen einer frühen Kunstkultur. S. 184. ff. „Zwar sind es nur wenige Bruchstücke bunten Marmors, von denen hier die Rede seyn wird, aber dem Recens. scheint von diesen Fragmenten ein höchst erfreuliches Licht über den ganzen Zustand der Kunst und Kultur der Griechen in dem soge-

dende Kunst. An die Namen vieler Helden und Heldinnen, des Ulysses, Diomedes, der Amazonen, der Iphigenia,

(4.)

nannten heroischen Zeitalter auszugehen. Bekanntlich ist in den neuesten Zeiten öfter von diesen eigenthümlichen — kuppelförmigen und doch nicht eigentlich gewölbten — Gebäuden *) die Rede gewesen, die Pausanias zu Mykenä und Orchomenos als Schatzhäuser alter mythischer Fürsten erwähnt, und so sehr bewundert, daß er den orchomenischen Thesauros zu den ersten Wundern der Welt rechnet. Die Kenntniß dieser Bauwerke im Allgemeinen können wir nach dem, was Hirt in der Geschichte der Baukunst darüber gesagt hat, voraussetzen, so wie wir uns eigentlich den Beweis ersparen dürfen, daß diese Gebäude wirklich der mythischen und heroischen Zeit angehören. Denn außer daß sie von Pausanias Thesauren genannt werden, Thesauren aber, welche zu keinen Heiligthümern gehören, durchaus nur mythischen Königen, wie Atreus, Minyas, Hyrieus, Augeas beygelegt werden, und in republikanischer Zeit auch nicht gut stattfinden konnten, befinden sich diese gerade nur in den Städten, die in mythischer Zeit Sammelplätze des Reichthums waren, und in Homerischen Gedichten von einem fabelhaften Glanze erhellt erscheinen, hernach aber ohnmächtig und unbedeutend wurden, wie Orchomenos und Mykenä. Ref. dieses hatte nach den Nachrichten von dem mykenäischen Schatzhause die Vermuthung aufgestellt, daß sich bey Amyklä, der alten Hauptstadt der vordorischen Fürsten Lakonika's, ein ähnliches finden müsse **), und wie sehr mußte es ihn nun in seiner ganzen Ansicht bestärken, als er hernach in William Gells Itinerary of the Morea ***) las, daß Gropius am Ufer des Eurotas, einige englische Meilen vom alten Amyklä, ein kreisrundes Gebäude von derselben Gestalt, wie der mykenäische Thesauros, gefunden habe. Das alte Griechenland war sicherlich mit Gebäuden dieser Art angefüllt (?), und eine bedeutende Anzahl lassen sich theils aus den gefundenen Trümmern, theils aus dichterischen, an sich unverständlichen, nur dadurch Licht erhaltenden Erwähnungen zusammenstellen †). Eine der

*) Nach altem Sprachgebrauch gehören solche Gebäude wohl zu den θόλοις, und die alten sardinischen θόλοι περισσοῖς τοῖς ῥυθμοῖς κατεξεσμένοι, die zu den κατασκευάσματα εἰς τὸν ἑλληνικὸν τρόπον διακείμενα τῶν ἀρχαίων gerechnet werden (Aristot. Mirab. ausc. c. 104, p. 207, Beckmann), waren wahrscheinlich von ähnlicher Art, wie auch die Gebäude im südlichen Sicilien, im Gebiete von Falconara es sind. Houël Voy. pittor. T. III. pl. 202.

**) „Und sollten nicht vielleicht genauere Nachforschungen um Amyklä ähnliche Entdeckungen herbeyführen, wie die in Mykenä." Orchomenos, p. 319.

***) P. 225. vgl. Gells Narrative of a journey in the Morea, p. 348. Dodwell Classical and topographical Tour, Vol. II. p. 415.

†) S. außer Hirt W. Gells Argolis, p. 32, 33. Hughes Travels I. p. 204. Orchomenos, S. 244. Dorier II. S. 256. Dodwell fand in der Nähe des mykenäischen Thesauros die Trümmer dreyer ähnlicher aber kleinerer Gebäude, p. 256. Vgl. Pomardi's Viaggio, T. II. p. 119.

der Dioskuren, der Sieben gegen Theben, des Icarius, Tyndareus, Pelops, Hercules, der Argonauten, des Evander,

(4.)

merkwürdigsten ist ein Vers des dunkeln Lykophron, nach welchem Priamos die Kassandra in ein steinernes Jungfrauengemach, ohne Deckenbalken (ἄνευ τερά μνων), eine dachlose Behausung, verschließt *). In der That ist dadurch ein Gebäude vortrefflich bezeichnet, dessen Wände bloß durch allmählige Annäherung das Dach bilden; auch Tzetzes sieht ein, daß von einem pyramidenartigen Gebäude die Rede ist. Man sieht übrigens hieraus so wie aus einigen andern Traditionen, daß Bauwerke dieser Form auch bisweilen andere Bestimmungen haben mochten, als Schatzgewölbe zu seyn: nur hat man bey dem mykenäischen und orchomenischen Tholos keinen hinlänglichen Grund, der Tradition des Alterthums zu widersprechen **), da die alten Anakten Griechenlands für ihre Waffen, Becher, Gewänder und andere Stücke von Werth wohl gern ein besonderes Gebäude errichten mochten. ***)"

„Aber es ist Zeit, zu dem specielleren Gegenstande zu kommen, um dessen willen ich diese Thesauren herbeygezogen habe, den Ornamenten des Mykenäischen. Ich will von diesen so genau als möglich handeln, indem ich theils die Nachrichten der englischen Reisenden, besonders des trefflichen William Gell, theils Zeichnungen von Lusieri benütze, die im Printroom des britischen Museums unter den von Lord Elgin ~~auf das britische Museum~~ gekommenen Papieren liegen. Zuerst ist anzugeben, was sich gefunden hat, dann kann man versuchen, die Stelle anzugeben, wo es hingehört. Vor dem Eingange des Thesauros fanden Gell †) und Andere ††) ein Stück, welches von dem erstgenannten für das Kapitäl einer halbrunden Säule, sonst mit mehr Grund für eine Basis angesehen wird. Es besteht aus einem grünen Marmor von angenehmer Farbe, und ist aus zwey Haupttheilen zusammengesetzt †††), einer starken Plinthe von drey Fuß, acht Zoll, zehn Linien Breite, und ziemlicher Höhe, und einem Pfühl oder Torus, dessen Profil aber nach Lusieri kein Halbcirkel, sondern elliptisch ist. Zwischen der Plinthe und dem Pfühl, so wie über dem Pfühl, befindet sich eine

*) V. 350, vgl. Il. VI. 248.

**) Clarke's Einwendungen (II. II. p. 688.), denen Andere entschieden oder zweifelnd gefolgt sind, sind gar nicht bedeutend. Daß Atreus Thesauros auf der Burg von Mykenä liege, sagt Pausanias nicht, und war bey der hinlänglich gesicherten Macht der Atriden nicht nothwendig. Auch der Thesauros des Minyas liegt nicht auf der Burg. Daß das Gebäude ein Grabmal sey, verräth keine Spur.

***) So hat der Panopeer Autolykos, der nach Pherekydes πλεῖστα κλέπτων ἐθησαύριζεν (Fragm. 18, p. 112, Sturz), bey Homer, Od. XIX. 410, ein μέγα δῶμα, ὅτι πού μοι κτήματ' ἔασι, wie er sagt.

†) S. Argolis, p. 146 in der Erklärung von pl. 5.

††) S. Dodwell's Classical and topographical Tour Vol. II. p. 231, 232.

†††) S. die Abbildung bey Gell pl. 7, und Dodwell zur angef. Stelle; die beste ist die Lusieri'sche.

knüpft sich die Geschichte alter Götterbilder, welche noch Pausanias, als Denkmäler des fernsten Alterthums der öffentlichen

(4.)

Art Ablauf, in der Form einer wenig gehöhlten Kehle, mit einem Riemchen darunter. Der Pfühl ist mit sechs etwas hervorgearbeiteten Streifen geschmückt, die sich alle in einem Winkel in der Hälfte brechen; sie bestehen aus spiralförmigen Windungen oder Voluten in der Mitte, und kleinen Feldern an den Rändern, und sind durch etwas zurücktretende, ganz unverzierte Streifen von geringerer Breite von einander getrennt. Der obere Ablauf ist mit einer Art vertiefterer Felder in doppelten Reihen ringsumher geschmückt, der andere platt. Die Höhe der ganzen Basis beträgt an zwey Fuß, das obere Ende, wo der Schaft ansaß, hält einen Fuß, zehn Zoll, sechs Linien im Durchmesser. — Im Eingange selbst liegt ein bedeutendes Stück des Schaftes der Halbsäule, zu welcher die Basis ohne Zweifel gehörte *). Es besteht ebenfalls aus grünem Marmor **), ist im Durchschnitt halbeirkelrund, und hält im Diameter einen Fuß, neun Zoll, zwey Linien. Streifen der eben beschriebenen Art, im Zickzack auf und ablaufend, umfassen die Säule; jeder Streifen bildet drey Spitzen nach Oben, und zwey nach Unten, indem die beyden andern gerade an die Ecke der Wandsäule treffen. Das erhaltene Stück hat nach Lusieri's Abbildung einen solchen Streifen vollständig, zwey halb. Drittens hat man in derselben Gegend im Boden steckend zwey verzierte Steintafeln gefunden ***), welche durch die Elgin'sche Sammlung in das britische Museum übergegangen sind, wo sie Schreiber dieses im Jahre 1822 genau betrachtet hat. Sie sind in der Synopsis von 1821, p. 156, unter Nro. 220, 221 verzeichnet. Die eine Tafel von einer angenehmen grünen Farbe enthält in einem oberen Streifen fünf unter einander zusammenhängende Spiralen, genau von derselben Form, wie an der Basis und dem Säulenschaft, in einem unteren fünfthalb kreisrunde, glatte, ein wenig hervortretende Teller, von etwas größerem Umfange als die Spiralen. Die andere Tafel von glänzend rother Farbe (rosso antico) hat drey Reihen von Spiralen über einander, von denen die mittleren etwas größer als die andern beyden sind, so daß sechs von jenen auf sieben von diesen kommen. Die Bearbeitung des Steins ist vorzüglich, indessen fehlt es der Arbeit doch an der mathematischen Präcision, so wie an der Schärfe und Nettigkeit, welche die griechischen Architektur-Ornamente der besten Zeit jedesmal auszeichnet. Hiezu kommt nur noch eine bloß von Lusieri erwähnte Platte oder Tafel von weißem Marmor (lastra di marmo bianco), welche oben einen Streifen mit Spi-

*) Gell, p. 146. Dodwell a. a. O.

**) Gell und Dodwell. Lusieri sagt: marmo color di bronzo.

***) S. Gell a. a. O. p. 145. Dodwell drückt sich p. 231 ungenau darüber aus: some masses of rosso antico. Dort findet sich p. 232 eine Abbildung beyder Tafeln in Holzstich.

Verehrung ausgestellt, gesehen hat. [10]) Andere waren längst ver-

(4.)

ralen hat und sonst platt ist. Ferner eine schmälere Tafel aus demselben Steine, welche mit drey fächer- oder muschelförmigen Ornamenten verziert ist, die im Einzelnen dieselbe Felderverzierung haben, welche oben an der Basis erwähnt wurde. Alsdann ein Stück des Kapitäls, wenn Lusieri Recht hat; doch kann man seine Form nicht mehr deutlich erkennen. Aber auf jeden Fall gehört noch ein Ornament aus rothem Marmor hieher, welches William Gell in einer Kirche bey dem Schatzhause gefunden *); es ist einen Fuß, fünf Zoll lang, und sieben Zoll breit, und enthält zu oberst eine Reihe Spiralen, und darunter ziemlich dieselben fächerförmigen Zierrathen, die vorher beschrieben wurden **)."

„Ohne Zweifel verdienen diese Verzierungen die Aufmerksamkeit, und rechtfertigen die Wichtigkeit, mit der sie hier behandelt werden, da sie in ihrer Art ganz eigenthümlich sind, und einem Style der Architektur angehören, der bisher noch ganz unbekannt war. Aber eben diese Eigenthümlichkeit macht es schon wahrscheinlich, daß sie wirklich mit dem Thesauros zu verbinden sind, da dieser Thesauros auch, als er von Neuem aufgefunden wurde, ein Denkmal eines noch ganz unbekannten Styles war. Darauf führen dann auch alle anderen Umstände, wenn man sie ohne vorgefaßte Meynung über den Gang, welchen die Kunst bey den Griechen genommen haben soll, in Betracht zieht. Die bedeutenderen Fragmente sind in und bey dem Eingange des Schatzhauses gefunden worden; zu welchem Zwecke sollten sie hieher geschleppt worden seyn? Oder ist es denkbar, daß eine spätere Zeit sich mit der Verzierung des uralten Gebäudes, welches jetzt keinen Zweck mehr hatte, beschäftigte? Und wäre dieß auch denkbar, so könnte es doch diejenige Zeit nicht seyn, in welcher die dorische Architektur in ihrer hohen Einfachheit herrschte, und zwar, wie Fragmente beweisen *), und überhaupt nicht zweifelfelhaft seyn kann, auch in Mykenä. Aber schon funfzehn Jahre nach dem Perserkriege (Olymp. 79, 1), ehe eine reichere und mannigfaltigere Architektur sich in Griechenland recht ausbreitete, wurde Mykenä von den Argeiern zerstört, und liegt seitdem in Ruinen bis auf den heutigen Tag, so daß gewiß nach dieser Zeit hier nichts der Art

*) Es ist in der Argolis pl. 7. abgebildet.

**) Dodwell erwähnt p. 240 noch a mass of green marble, enriched with the spiral maeander and some circular ornaments, welches Stück auch auf der beygefügten Kupfertafel abgebildet ist, und der Oberfläche der Halbsäule ziemlich ähnlich sieht; es soll im brittischen Museum seyn, wo ich aber nichts der Art gefunden habe. Nach Vergleichung aller Umstände finde ich es wahrscheinlich, daß Pomardi jene Halbsäule hat abzeichnen wollen, und Dodwell die Zeichnung für etwas davon Verschiedenes genommen hat.

***) Ein halber Triglyph bey Dodwell, p. 243, 244.

10) Siehe die Note 10, S. 16.

schwunden, lebten aber noch in der Sage, wie die goldenen

gearbeitet worden ist. Und wollte man zugeben, daß irgendwo eine neue Ansiedelung daselbst stattgefunden, so sind diese Ornamente doch auch der jonischen, korinthischen, römischen, byzantinischen Säulenordnung und Bauart so fremd und von allen so verschieden, daß sie durchaus nicht in denselben Zeiten verfertigt seyn können; sie müssen einer Zeit angehören, die jenseits dieser bekannten Ausbildung der griechischen Architektur liegt. Endlich zeigt die Vorderseite des Schatzhauses selbst noch deutliche Spuren, daß die Massen von Breccia, aus denen das Gebäude besteht, ehemals hier bekleidet gewesen sind. Rechts und links von der Oberschwelle der Thüre sieht man auf Lusieri's Zeichnung bedeutende Löcher, durch welche wahrscheinlich die Kapitäle der Wandsäulen befestigt wurden. Eben so findet man zu beyden Seiten des dreyeckigen Fensters über der Thüre in den Zeichnungen von Gell und Lusieri *) zwey oder drey Reihen von Löchern über einander, durch welche die bunten Marmortafeln angefügt werden konnten. An der Oberschwelle der Thüre, unter der Fensteröffnung, finden sich Bogen von Löchern, in denen kupferne Nägel saßen, die entweder für sich eine Verzierung bildeten oder etwas hielten; Lusieri hat in einer glänzenden Restauration des Ganzen, ich weiß nicht auf welche Autorität, hier Löwenköpfe angebracht. Solche Löcher, in denen noch zum Theil die Nägel stacken, finden sich auch in den sehr breiten Seitenpfosten der großen Thüre, so wie rings umher an der inneren Wand des Domes oder Tholos **), sie laufen von der Kuppel in langen Reihen bis zu dem Boden herab ***). Sie sind viel zu zahlreich und sitzen viel zu eng übereinander †), als daß sie, wie Bartholdy meint, zum Aufhängen von Bechern, Waffenstücken u. dgl. gedient haben könnten, auch sind die gefundenen Nägel ohne Hacken oder Knopf ††); dagegen empfiehlt sich die Meynung sehr, daß sie bronzene Tafeln, welche eine Bekleidung des ganzen Inneren gebildet hatten, festhielten †††), da mit Erz bekleidete Gebäude noch

*) Vergl. auch Dodwell, der p. 253 davon spricht, und Gell in der Erläuterung von pl. 5, p. 145. Dodwell sagt: probably the whole of this part was sumptuously decorated, and consequently could not have been originally covered with the earth. Gell, p. 29. The front appears to have been cased with green and red marble with spiral and circular ornaments.

**) S. Gell, p. 30 u. p. 147 in der Erklärung von pl. 6.

***) Der Durchschnitt bey Gell zeigt 21 Reihen in dem halben Umfange des Rundgebäudes und 3 in dem Seitenpfosten der Pforte.

†) Nach Gell pl. 6 sind in einem Steine (die Dicke der Steinlagen ist gegen zwey Fuß) drey Löcher über einander.

††) Sans crochet, Haller bey Pouqueville: Voyage en Grèce, T. IV. p. 151.

†††) Diese Meynung hegen W. Gell p. 32, 33, Hughes Travels I. p. 204, Haller bey Pouqueville a. a. O., Hirt, der an verschiedenen Stellen davon gesprochen. — Die Nägel bestehen nach der Analyse eines Mineralogen aus 88 Theilen Kupfer, 12 Zinn. Clarke II. II. p. 698. Hughes p. 204, Note.

Sängerinnen an der Decke des dritten Tempels zu Delphi, den, wie

(4.)

öfter, besonders im mythischen Griechenland, vorkommen, und überhaupt der Geschmack für die Verbindung von Metall mit Stein in der Architektur in diesem Zeitalter herrschend war, so daß selbst in Hesiodos Beschreibung von dem Leben des ehernen Geschlechts:

Ihnen waren die Waffen von Erz, von Erz auch die Häuser,

etwas von historischer Erinnerung liegt."

„Wer sich nun den Eindruck, den die von Erz schimmernde Wölbung des Inneren und das nach Außen mit weißem, grünem und rothem Marmor aufs Zierlichste bekleidete Portal gemacht haben muß, lebhaft vergegenwärtigt, wird auch von freyen Stücken folgenden Schluß zulassen. Die griechische Kunst stand schon in der Periode, von der uns statt der Geschichte nur der Mythus Kunde gibt, auf einer Stufe unabhängiger und bedeutender Ausbildung. Unabhängig, denn kein Gebäude Aegyptens oder Asiens hat diese paraboloidische Kuppelform, und nirgends sonst trifft man diese Verzierungen an *). Bedeutend, denn wenn auch Aegyptens Bauwerke dem Umfange nach größer sind, so herrscht doch in der Anlage, Konstruktion und Ausschmückung dieser Thesauren ein größerer und höher strebender Geist. Diese Stufe hat aber die Kunst der Hellenen in nachmaligen Zeiten offenbar verlassen; sie ist von der halbbarbarischen Pracht, welche in diesen alten Gebäuden herrscht, zu der Simplicität und Einfalt zurückgekehrt, deren grandiose Wirkung wir in den altdorischen Monumenten bewundern, in denen an verzierte Säulenschafte, einfach zusammengesetzte und mit Schmuck bedeckte Vasen u. dgl. m. gar nicht zu denken ist."

10) Ulysses weihete ein Bild der Athene zu Sparta Paus. III. K. 12. S. 255, woselbst auch das der Artemis verehrt wurde, welches die Sage durch Iphigenie und Orestes aus Tauris entführen ließ; das. K. 16. S. 248, und eins der Aphrodite Morpho, dem Tyndareus Fesseln anlegte, um die Wirkungen der Göttinn dauernd zu machen, das. K. 16. S. 246; und von Epeus, der das trojanische Pferd gemacht, erwähnt Pausanias II, 19. Schnitzbilder der Aphrodite und des Hermes. — Am Eurotas in der Gegend von Sparta stand der Ares, von den Dioskuren aus Kolchis gebracht, das. K. 19. S. 258., und ein Bild der Scheu (Αἰδώ) von Ikarios

*) Die englischen Reisenden sprechen zwar nicht selten von einem ägyptischen Charakter, aber sagen nicht, was sie darunter verstehen; ihre Vergleichungen sind immer sehr unpassend. So vergleicht W. Gell mit dem Thesaurus einen unterirdischen Tempel, den Norden bey dem alten Hafen von Alexandrien gefunden. Aber, so viel ich finde, ist dieß dasselbe Gebäude, welches in der Description de l'Égypte T. V. pl. 42 abgebildet ist, und dieß ist in einem gewöhnlichen römischen Style. — Die Spiralen haben allerdings Aehnlichkeit mit den Voluten am Grabe des Midas, in Persepolis und in der jonischen Säulenordnung, und es findet hier ein gewisser Zusammenhang Statt; aber die Zickzack-Streifen kommen fast nirgends vor.

Zu S. 16–17 der Epoche d. griech. Kunst v. Thiersch. 1829.

Un jeune et savant voyageur anglais, M. Wyse, vient de m'assurer avoir vu à Saulitza près de Chigalie une porte, dont la construction est précisément de même genre que celle de ce toit (des cubischen Tempels, wovon die Zeichnung das.) L'identité entre les deux constructions est complète; on ne trouve d'exemple analogue qu'en Egypte, et par exemple au souterrain de la grande pyramide (Denon Voyage pl. 80. fig. 6.) — Cf. Bell. Argolis pl. 16. — Ce n'est pas au reste le seul point de ressemblance de cet édifice avec ce de l'Egypte. A la vue du dessin il est difficile de ne pas se figurer d'abord qu'on a devant soi la porte d'un édifice égyptien, ou celle d'un édifice singulier de Mycènes comme sous le nom du Trésor d'Atrée (Bell. Argolis pl. 5.) et qui conserve tant de traces de l'architecture égyptienne.

Letronne, Journal des Savans 1828. p. 644 seq.

En comparant aux lieux les murs cyclopéens avec les dessins dont ils sont construits, deux choses sont à considérer: le caractère de leurs substructions, et la forme pyramidale de leurs ouvertures. Partout les rochers, aux lesquels ils reposent, sont calcaires, et forment naturellement de leurs superpositions des espèces de murs cyclopéens; en sorte que cette construction a d'évidents rapports avec la géologie de la Grèce. Mais il en est tout autrement de la forme pyramidale de leurs ouvertures. Cette forme ne se trouve pas dans sa plus grande pureté dans le tombeau (Trésor) d'Atrée qui donne plutôt une section conique. Elle n'est nulle part mieux tracée que dans les voûtes rectilignes de Tyrynthe et les niches de Mycènes. Or d'un côté leur ressemblance avec la coupe pyramidale des monuments de l'Egypte est frappante. De l'autre la vue des terrains démontre d'elle-même: 1° que des couches calcaires, partout horizontales ne se sont prêtées que par un effort extraordinaire à cette composition anguleuse, que loin de la produire d'elle-même, elles l'excluent. 2° que ce mode de construction n'a pu être naturel, c'est-à-dire indigène que dans un sol granitique, où les roches se découpent elles-mêmes en pics, tel que dans la haute Egypte ou les plateaux de l'Asie centrale. Il faut bien que ce type pyramidal soit originairement contraire à la nature de la Grèce, puisque tout le développement de l'art n'y sert qu'à l'abolir. De ceci je n'ai vu qu'une exception. Dans les enceintes peu visitées de Messène, j'ai trouvé une porte à l'angle aigu dans un gymnase d'une belle époque d'architecture. Mais la grandeur et l'épaisseur inusitées des murs et des pierres prouvaient que ce monument n'est autre qu'une savante imitation des murs cyclopéens de l'Argolide.

Edgar Quinet, de l'expéd. de la Morée 1828.

12) Der Name der Sache, Δαίδαλα, Kunstbilder, ist älter, als der Name der Person, Δαίδαλος, Paus. IX. K. 3. S. 716.; also wie Bild, Bildner. Die Athenäer rücken ihn in das Geschlecht ihrer Könige. (Diodor von Sic. IV. K. 76. S. 319. Z. 73. Wessel.) Die Aegyptier verehren ihn als einen Gott. (Derselbe I. K. 97. S. 108. Z. 61.) — An einem Orte steht sein Name am Anfange der geselligen Bildung; da erfin-

oder jenem Stoffe gemacht waren. — Aber auch am äußersten Rande der Vorzeit von Griechenland, wo die Anfänge der Staaten liegen, dämmern noch um die Gründer derselben Gestalten der bildenden Kunst. Auf der Burg in Athen sah Pausanias eine Bildsäule des Hermes, welche Kekrops geweiht hatte, und drey Bildsäulen der Aphrodite hatte Harmonia, des Kadmus Gemahlinn, aufgestellt; er selbst ein Bild des Bacchus in Theben. — [13]) Indem wir der Plastik bis an den Ursprung der griechischen Staaten also nachgegangen, haben wir uns der Wahrnehmung genähert, welche einzuleiten diese Nachrichten zusammengestellt wurden. ||

Griechenland, noch unbesucht von fremden Ansiedlern, bewohnt von Barbaren und Pelasgern, den Ahnherren der griechischen Nation, ist ohne Götterbilder, folglich ohne diejenigen

(5. 6.)

det er Säge, Axt, Bleyloth, Bohrer, Leim, Kitt. (Plin. H. N. VII. 57. p. 414. Z. 14. Harduin.) Anderwärts gründet er das Seewesen, als Erfinder der Masten, der Segelstange, der Segel. (Plin. a. a. O. S. 448. Z. 9. Paus. IX. K. 11. S. 723.) In Kreta macht er die Kuh der Pasiphae (Diodor IV. K. 77. S. 320. Z. 30.), der Ariadne einen Chortanz, welchen wieder Hephästos nachahmt (Ilias 18, 590 ff.), Bilder aus Holz überall bis nach Libyen und in die Inseln des Eridanos (Junius in Catalogo Artificum V. Daedalus p. 69. 70.). In Sicilien sprengt er Felsen, erbaut feste Burgen, legt durch Ausgrabung von Wasserbehältern eine Gegend trocken, gründet eine Heilanstalt durch Benutzung unterirdischer Dämpfe. Diod. Sic. IV. K. 26 ff. In Kreta erbaut er das Labyrinth, in Aegypten den prachtvollsten Pylon am Heiligthume des Phthas zu Memphis. (Diod. I. S. 109. Z. 81.) Darin stand auch seine Bildsäule, die er sich mit eigenen Händen gemacht. (Diod. I. K. 97. S. 109.) Es ist leicht wahrzunehmen, daß sich hier der Sitz des Mythus aufthut, und daß mit dem Feuergott (Phthas) auch die Werkfertigkeit aus den ägyptischen Heiligthümern in Grie || chenland angekommen, und dort nach Bedarf und Gelegenheit in sehr verschiedener Gestalt aufgetreten ist. Wir werden beyde in Athen wieder finden, wo, wie sich zeigen wird, jener Phthas als Hephästos ganz eigentlich mit Frau und Kind (Athene-Polias und Apollo-Patroos) eingezogen ist, und wo die Sage dem Dädalos die Gründung der ältesten Kunstinnung der Dädaliden beylegt, deren Zöglinge und Einfluß bis 100 Jahre vor Phidias herabreichen.

[13]) Vergl. Pausan. I. K. 27. S. 63. — IX. K. 12. S. 734. — IX. K. 16. S. 742. —

4 Sestini, Descrizione d'alcune medaglie. Firenze 1821. 4. Tavol. II. num. 6. wo ein Apollo in ägypt. Gewand, die 3 Grazien in d. e. Hand, in d. a. ein Bogen, daneben e. Kopf d. Minerva u. d. Eule. Alt-att. Tetradrachme.

Werke gewesen, aus welchen und durch welche die Kunst zunächst sich zu entwickeln strebt. Die Pelasger schieden die Götter weder nach Namen noch Persönlichkeit, und ihr Symbol war ein roher Stein. [14]) Als aber die fremden Pflanzer kamen, Heiligthümer erbauten und Städte gründeten, da erschienen in ihrem Gefolge

(6.)

[14]) Daß die pelasgischen Götter ursprünglich ohne Namen, folglich ohne Persönlichkeit gewesen, hörte Herodot II. K. 52. am Anf. zu Dodona. Die Nachricht der Dodonäer bekommt dadurch Bestätigung, daß die zwölf dii consentes und complices, welche die Pelasger nach Italien brachten, eben so beschaffen waren. — Daß nun dem gemäß in den ältesten Zeiten die Bewohner von Griechenland rohe Steine verehrten, sagt im Allgemeinen Paus. VII. K. 22. S. 579 u. f. τὰ δὲ ἔτι παλαιότερα καὶ τοῖς πᾶσιν Ἕλλησι τιμὰς θεῶν ἀντὶ ἀγαλμάτων εἶχον ἄργοι λίθοι; dasselbe Clemens Alex. Protrept. K. 4. S. 40. Z. 20. Pott, von Balken und andern Hölzern, nach Erwähnung der Scythen, Araber und Perser: καὶ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων, οἳ ἔτι παλαιότεροι, ξύλα (lies ἀνθρώπων οἱ ἔτι παλαιότεροι ξ.) ἱδρύοντο περιφανῆ καὶ κίονας ἴσιων, ἃ δὴ καὶ ξόανα προσηγορεύετο διὰ τὸ ἀπάξεσθαι τῆς ὕλης. Lies ἀποξέσθαι ἐκ τῆς ὕλης. Vergleich Hesych. v. ξόανα - κυρίως τὰ ἐκ ξύλων ἐξεσμένα, ἢ λίθων, dann Clem. Alex. Stromat. B. I. K. 24. S. 418 u. 419, woselbst zwey höchst merkwürdige Anführungen aus der Phoronis und Europia, zweyen der ältesten griechischen Epopöen, eine Säule statt des Götterbildes im Heiligthum der Hera zu Argos und des Apollo zu Delphi erwähnen:

Καλλιθόη κλειδοῦχος Ὀλυμπιάδος βασιλείης
Ἥρης Ἀργείης, ἣ σιέμμασι καὶ θυσάνοισι
Πρώτη ἐκόσμησεν περὶ (l. πέρι) κίονα μακρὸν ἀνάσσης.

Ὄφρα θεῷ δεκάτην ἀκροθίνιά τε κρεμάσειμεν
Σταθμῶν ἐκ ζαθέων καὶ κίονος ὑψηλοῖο.

Erschienen nun statt jener Steine und Balken in späteren Zeiten volle Bildsäulen, so würde sich annehmen lassen, daß sie aus ihnen sich allmählig hervorgebildet, im Fall erstlich das Land ohne fremden Einfluß geblieben, und sodann ein Verwandeln jener alten Götterssymbole, ein allmähliges Umbilden derselben erweislich, oder auch nur mit den Begriffen des ältesten Cultus vereinbar wäre. Nun kommt aber statt dem Allem der Zug von Pflanzern aus einem kunstübenden Lande; sie bringen neuen Cultus, und die Sage knüpft Götterbilder an ihren Eintritt. Noch mehr: Beyde Völker erkennen die nahe Verwandtschaft ihrer ursprünglichen Kunst, das, von dem sie kommt, und das andere, zu dem sie kommt. (Vergl. unten Anmerk. 27.) Es verliert also jene Herleitung der Bildsäulen aus den Säulen dadurch ihre geschichtliche Grundlage.

mit den Opfern und der Götterſage auch die Bilder der Unſterblichen, zugleich die Einſicht und Fertigkeit, ſie von Neuem zu bilden und zu vervielfältigen. Es entweichen alſo die Anfänge der plaſtiſchen Kunſt, in ſofern ſie in Götterbildern ſich verſucht, dem griechiſchen Boden. Sie war früher als bey den Griechen

(7.)

Dann müßte ein ſolches Fortbilden ſich beſonders an den Bildſäulen haben wahrnehmen laſſen, die aus alten Zeiten in den Heiligthümern aufbewahrt wurden. Pauſanias z. B. ſah im Heräum zu Argos drey Bilder der Göttinn aus verſchiedenen Zeitaltern; aber nirgends iſt eine Spur von allmähliger Entwickelung ſichtbar, ſondern überall, wo die Klötze oder Steine verſchwinden, treten ſogleich volle Bilder an ihre Stelle. Das älteſte Bild im Heräum beſchreibt Pauſ. II. K. 17. S. 148. Es war aus Holz, von wildem Birnbaum (ἀχράς), ſitzend, alſo wie das Palladium in Troja. Die Sage legte es dem Peiraſus, dem Sohne des Argos bey, den Heyne Artium Tempp. S. 341 a) in das 17. Jahrhundert vor Chr. hinaufrückt. Vergl. Euseb. Praep. Evang. III. K. 8. B. aus Plutarch: λέγεται δὲ Πείρας ὁ πρῶτος (lies Πείρασος, ſtatt πείρας ὁ) Ἀργολίδος Ἥρας ἱερὸν εἰσάμενος — ἐκ τῶν περὶ Τίρυνθα δένδρων ὄγχνην τε μὲν εὐκτέανον Ἥρας ἄγαλμα μορφῶσαι. — Statt εὐκτέανον iſt zu leſen εὐκέατον nach Odyſſee 5, 60. κέδρου τ' εὐκεάτοιο θύου τ' ἀνὰ νῆσον ὀδώδει. Der ganze Ausdruck der Stelle zeigt, daß ſie aus einem Dichter geſchöpft iſt. — Damit ſtimmt überein Clemens Alex. Protr. K. IV. S. 41. Δημήτριος γὰρ ἐν δευτέρῳ τῶν Ἀργολικῶν τοῦ ἐν Τίρυνθι τῆς Ἥρας ξοάνου καὶ τὴν ὕλην ὄγχνην καὶ τὸν ποιητὴν Ἄργον (lies Πείρασον τὸν Ἄργου) ἀναγράφει; denn nach Pauſ. a. a. O. und IX. K. 46. S. 694. war das Bild urſprünglich zu Tiryns aufgeſtellt, und wurde erſt nach Zerſtörung der Stadt entführt und im Heräum zu Argos aufgeſtellt. Alſo nicht dieſes kam an die Stelle der heiligen Säule, ſondern das andere, welches er auch als alt bezeichnet: παρὰ δὲ αὐτόν ἐστιν ἐπὶ κίονος ἄγαλμα Ἥρας ἀρχαῖον. τὸ δὲ ἀρχαιότατον κ. τ. λ. B. II. K. 17. S. 148. Z. 18 vom E. — Er ſagt nicht, wem es beygelegt wurde; doch Athenagoras (in Legat. pro Christian. S. 293. β) bemerkt, daß Smilis (nach Pauſ. VII. K. 4. S. 53. Zeitgenoſſe des Dädalus) die Hera in Argos gemacht, was denn auf das zweyte Bild gehen wird. Man ſieht alſo, daß hier nur ein Vertauſchen des Balkens mit dem Bilde ſtattgefunden. — Daſſelbe geſchah auch in dem Heräum der Samier, deren älteſtes Idol ein Brett (σανίς) war, Clemens Alex. Protr. K. IV. S. 41. Z. 27, bis derſelbe Smilis ihnen eine Hera ausarbeitete. Pauſ. VII. K. 4. S. 532. Clemens a. a. O. S. 41. Z. 13. τὸ δὲ ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας ξόανον σμίλη τῇ Εὐκλείδου πεποιῆσθαι Ὀλύμπιχος ἐν Σαμιακοῖς ἱστορεῖ. Bentley zu Kallim. Fragmenten S. 478. Ern. erwähnt die Stelle ohne Argwohn.

in der Fremde geboren und gepflegt worden, und wurde durch Ansiedler in Griechenland eingeführt. —

Soll nun das Volk bestimmt werden, welches in so ferner, von der Sage verhüllter Zeit, vor anderen als Ueberlieferer der hier nöthigen Kunstfertigkeit genannt werden muß, so könnte die

(7. 8.)

Doch schon Junius in Catal. Artif. S. 86. unter Euclides Alter und S. 200. unter Smilis merkt sie als verdorben an. Heyne Artt. Tempp. S. 544. Anmerk. g) ändert *σμίλη τῇ* in *Σμίλιδι*, doch verlangt die Sprache noch den Artikel *Σμίλι τῷ Εὐκλείδου*. — Gleicher Weise ist der Name entstellt in dem Bruchstück des Kallimachos bey Euseb. Praep. Evang. III. K. 8. B. *Ἥρας δὲ καὶ Σάμιοι ξύλινον εἶχον εἶδος ὥς φησι Καλλίμαχος . οὔπω σκέλμιον ἔργον ἐς ξόανον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμὸν δὴ νεόγλυφον ὦναξ θεᾶς ἧσθα σανίς . ὧδε γὰρ καθιδρύοντο θεοὺς τότε καὶ γὰρ Ἀθήνης ἐν Λίνδῳ Δαναὸν λεῖον ἔθηκεν ἕδος*, welche sehr beschädigte Stelle so zu schreiben scheint *zu lesen seyn dürfte*:

Οὔπω Σμίλιος ἔργον ἐΰξοον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμῷ
Ληναίῳ γλυφάνων, ὦ θεά, ἧσθα σανίς.
Ὧδε καθιδρύοντο θεοὺς τότε· καὶ γὰρ Ἀθήνης
Ἐν Λίνδῳ Δαναὸς λᾶαν ἔθηκε βρέτας.

Σμίλιος mit Wesseling Probab. K. 51. *ἐΰξοον* nach Bentley. Er las a. a. O. das erste Distichon:

Οὔπω Σκέλμιος ἔργον ἐΰξοον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμοῦ
Ληναίου γλυφάνῳ ἄξοος ἧσθα σανίς.

Δαναὸς mit Einer Handschrift und allen Auslegern *λᾶαν* mit Toup zum Longin S. 365. (1816). Neulich ist Herr Julius Sillig, der endlich den Wunsch der Archäologen nach einem genauern und vollständigern Catalogus Artificum befriediget hat, unter dem Namen dieses Künstlers im zweyten Verse wieder auf das Bentley'sche *ἄξοος* zurückgekommen. Warum sollen wir aber dem Bentley glauben, daß das Brett nicht einmal geglättet, sondern ein rauhes, ungeschabtes gewesen sey, und ist so was in solchem Falle auch nur denkbar? Derselbe schützt im letzten Verse *λεῖον ἔθηκεν ἕδος*, obwohl er einsieht, daß es gegen den Nerus verstoße: quia ex fragmento intelligere nequimus, quid dicere voluerit Callimachus, S. 422. Dann wäre es überhaupt mit allem Versuch einer Verbesserung schlimm bestellt, wenn wir aus dem Bruchstücke nicht abnehmen könnten, was der Dichter gewollt habe; indeß ist doch aus dem Anfange desselben in Verbindung mit den Worten des Clemens vor aller Verbesserung offenbar, daß vom Bild der samischen Hera und von der Zeit die Rede ist, wo es noch nicht *(οὔπω)* ein Schnitzbild *(ξόανον)* gewesen, sondern ein Brett *(ἀλλὰ ... σανίς)*, und daß zur Erläuterung davon der allgemeine Satz eingeführt wird: „denn also stellte man ehedem die Götter auf"; *ὧδε καθιδρύοντο θεοὺς τότε*, d. h. denn

Untersuchung leicht unstät werden, wenn man erwägt, daß Griechenland in seiner frühesten Entwickelung dem mannigfaltigen Einfluß aller Völker, die es und seine Meere umwohnten, als das jüngste von allen offen lag, daß Thracier, Karier, Lykier, Phönikier, Aegyptier und libysche Völker dem bildsamen

(8.)

damals weihte man den Göttern noch keine Bilder; und wird nun, wie ebenfalls vor aller Conjectur sicher ist, für diesen Satz im Folgenden ein Beweis aus einem Beyspiele eingeführt (καὶ γὰρ), so ist ja doch wohl offenbar, daß dieser nicht enthalten haben kann: Athene in Lindos sey ein geglättetes Sitzbild (λεῖον ἕδος) gewesen. Was in des Kallimachos Versen als dunkel zu bezeichnen kommt, ist keineswegs der Gedanke des Ganzen, oder der Zusammenhang seiner Theile, sondern ganz allein das Untergeordnete in der Bezeichnung, zu dessen Aufhellung Bentley die Fackel seines Geistes erhoben hat. (1828.)

Gegen dieses Vertauschen der alten Idole mit Bildern, das eine stufenweise Entwickelung nach der Winckelmann'schen Ansicht ausschließt, kann nicht angeführt werden, daß man an andern Werken die einzelnen Stufen nachweisen könne. Denn entweder sind es Gränz- und Wegepfeiler, mit einem Kopfe geschmückt, welche durch alle Zeiten herab auf gleiche Art gebildet werden, bey den dorischen Stämmen Pfeiler mit Bacchusköpfen, bey den jonischen mit Hermesköpfen, oder es geschah wegen symbolischer Bedeutung, daß nur einzelne Theile entwickelt wurden, wie bey den Kanoben, den Bildern des jungen Horus, dem amykläischen Apollo, der Diana von Ephesus. Es wird kaum nöthig seyn, nun noch des vorgeblichen Ansetzens der Hände, des Phallus u. s. w. zu erwähnen, was wenigstens da, wo von der griechischen Kunst die Rede ist, mehr ein Spiel der eine Vorstellung verfolgenden Phantasie, als eine auf sichere Angaben und dadurch begründete Schlüsse gebaute Herleitung zu seyn scheint. Das nur bemerken wir noch, daß, wo nicht früh genug ein Vertauschen der Steine oder Balken mit vollen Bildern eintrat, diese alten Idole sich unverbesserlich als Gegenstände der Anbetung erhielten. So die dreyßig Steine zu Pharä, Paus. VII. K. 22. S. 579. (τούτους σέβουσι), von denen jeder den Namen eines Gottes trug; der älteste Eros zu Thespiä, ein wüster Stein (ἀργὸς λίθος), ja die Huldgöttinnen zu Orchomenos, Paus. IX. K. 38. S. 776. (τὰς μὲν δὴ πέτρας σέβουσι μάλιστα), Felsenstücke, die dem Eteokles vom Himmel gefallen waren, von den Orchomeniern am meisten verehrt, und die paphische Aphrodite, pyramidenähnlich nach Maxim. Tyrius Dissert. 8. §. 8. S. 87. Vergl. Tacitus Histor. II. K. 3. a. E., der sie mit einer Meta vergleicht, noch auf den Münzen von Kypros zu sehen, Millin Galerie Mythologique Tome I. Pl. XLIII., die Dioskuren zu Sparta, zwey Balken

Stoffe ein Gepräge gaben, dessen Spuren noch spät bemerkt wurden, daß endlich in der Vielseitigkeit der Eindrücke, die Griechenland in Sitten, Religion, Wissenschaft und Kunst erhielt, eben so sehr wie in der Vielgestaltigkeit seiner Stämme, der Grund seiner vielseitigen Entwickelung zu suchen ist. Indeß wirft man

(8. 9.)

durch ein Querholz verbunden, Plutarch de Fratr. Am. Opp. T. II. S. 478. A. Artemis als Säule, und Zeus als Pyramide zu Sikyon Paus. II. K. 9. S. 132. a. E., und ein Steinhaufen als Zeus Kasios bey den Seleukiern in Pieria, noch auf ihren Münzen, Millin a. a. O. Pl. X. n. 40*, das Alles aber noch bey den spätesten in gleicher Verehrung bestehend. — Solche Thatsachen zeigen, daß jene alten Götterssymbole am allerwenigsten dem Bildungstriebe des Volkes Raum gaben, und ihrerseits der Kunst eher einen unübersteiglichen Damm entgegenstellten, weil die Ehrfurcht und Heiligkeit, || von denen sie umgeben waren, jeden Versuch der Aenderung als Frevel mußten erscheinen lassen.

Da nun auf der einen Seite ein festes Beharren bey dergleichen ungebildeten Massen, wo sie göttlicher Verehrung theilhaftig wurden, und folglich die Unmöglichkeit, aus ihnen etwas zu machen, auf der andern aber ein völliges Vertauschen derselben mit schon vollständigen Bildern sich nachweisen läßt, auch in der Mitte kein Bildungsgrad aus jenen auf diese verbindend herüberleitet: so ist die Unhaltbarkeit der Entwickelungslehre für griechische Kunst wohl hinlänglich dargethan, und jene Bildsäulen, durch welche die Steine ersetzt wurden, müssen auf anderm Wege und durch andern Einfluß, als aus den formlosen Idolen und durch das Bestreben, sie allmählig zu vermenschlichen, seyn gewonnen worden. — Es stehen aber diejenigen, welche die Kunst also in Griechenland aufkeimen und ohne fremden Einfluß erwachsen lassen, vollkommen auf derselben Linie mit denen, die das Gleiche mit der griechischen Mythologie und Religion thun. Statt dem großen Strome von Begriffen und geheiligten Meynungen zu folgen, der aus der Dunkelheit des alten Morgenlandes, besonders aus Aegypten hervorbricht, und auf allen Seiten nach Griechenland sich ergießt, statt durch Beobachtung und Vergleichung die Beschaffenheit dessen, was er hereinführt, mit dem, was er findet, die Mischung und Verwandlung von beyden wahrzunehmen und dadurch in das Wesen, den Zusammenhang und die ursprüngliche Gestalt des Neugebildeten einzudringen, sperren sie das jedem Einfluß offen liegende Land, schneiden den Verkehr mit Phönikien, Aegypten, der noch im Homer offen genug ist, so gut wie gänzlich ab, und nachdem das Gehege in gehöriger Form eingezäunt ist, wird ein Mythus nach dem andern aus allerley Triebkräften, als da sind: sittliche Vorstellungen, psychologische, theologische, kosmogonische und kosmologische, dann aus Naturerscheinungen, endlich aus „eigentlichen" Begebenheiten hervorgebracht und gezeitiget. So wie diese Weise

mit Uebergehung alles Uebrigen einen Blick auf die Kunst jener vorgriechischen Völker, so erscheint sie nach den meisten Seiten hin von Aegypten ausgegangen oder unter dem Einflusse dieses Landes, [15]) und wenn nicht als die wirkliche Mutter, doch als

ihre Zeit gehabt hat, aber nicht lange und nicht mehr, so wird sie, denken wir, auch in der Kunstgeschichte nicht bestehen, und nach Umwerfung der Schranken, die auch hier ein mißverstehender Eifer für die Selbstständigkeit der griechischen Kunst um die Anfänge derselben errichtet hatte, wird die freye Ansicht, über das Morgenland hin erweitert, ihre Aufgaben wahrnehmen und die Lösung derselben versuchen können. (1816.)

[15]) Es könnte scheinen, daß der Vorrang in bildender Hinsicht den Aegyptiern neulich durch ein Buch voll kühner Verknüpfungen und Ansichten — wir meinen den Grundriß der Alterthums-Wissenschaft von Kanngießer — von einer Seite bestritten werde, die zuvor weniger den Angriffen gegen sie ausgesetzt war. Doch erweiset dieses scharfsinnige Werk nur die Einwanderungen in jenes Land von Norden her, ohne das Vorrücken südlicher Stämme und die Gründe dafür aufzuheben. Die Sache steht nun so, daß die alte Sage der Aegyptier, das Wesen ihres Götterdienstes auf der einen Seite nach Meroe hinab, auf der andern nach Kolchis hindeutet. Was aber die Einwirkung des Landes auf Palästina, Phönikien, Kreta, den Peloponnes, Attika || und Böotien belangt, oder die Rückwirkung, im Fall es von mehreren jener Gegenden früher selbst empfangen hatte, so liegt sie jenseits der Homerischen Zeit, in welcher auch die griechische Welt schon selbstständig erscheint. Es können also keine Einwendungen gelten, die allein auf spätere Zeiten passen, als Mangel an Schiffahrt und Verschlossenheit des Landes, und daß keine Beyspiele von Auswanderungen aus Aegypten gefunden würden. Bis zu der Homerischen Zeit aber ist der Verkehr offen, und Theben in Griechenland wohl bekannt. (1816.) Was aber die Auswanderungen belangt, so beruhen sie auf sehr achtbarer Gewähr. Die Ausstoßung der zwölf Hirtenstämme des Volkes Israel ist als historische Thatsache vollkommen sichergestellt, und die Katastrophe des ägyptischen Heeres, das nach den Mosaischen Urkunden im rothen Meere seinen Untergang fand, zeigt, daß sie nicht ohne blutigen Kampf erfolgte. Die ägyptische Sage darüber haben Josephus gegen Apion I. B. z. Anf. und Eusebius sowohl Praep. Evang. I. 31, als in den nun vollständig bekannten Chroniken B. I. S. 107. der armenischen Ausgabe aus Manetho ganz aufbewahrt. Die Kämpfe, welche dort zwischen den Hykfos oder Hirtenvölkern, die mit vier und zwanzig Myriaden bewaffneter Männer abzogen und zuletzt Hierosolyma erbauten, und zwischen den ägyptischen Herrschern vorfielen, sind offenbar der Gegenstand jenes Bildwerkes auf ägyptischen Palästen, welches nun durch das französische große Werk über Aegypten bekannt genug ist, und die Nachrichten des Manetho, die auch aus Urkunden der Tempel gezogen waren,

die älteste und wirksamste Pflegerinn der altgriechischen Kunst, wird die ägyptische zu nennen seyn. — Aus Aegypten erhielt

(10.)

selbst bis in das Einzelne der Begebenheiten widerspiegelt. Die große Bestätigung, welche die Meldungen des Manetho, rücksichtlich ihrer historischen Grundlage durch die neuesten Untersuchungen der ägyptischen Plastik und Hieroglyphik, besonders von Seiten französischer Gelehrten gefunden haben, überhebt uns der Nothwendigkeit, hier denjenigen zu begegnen, die ehedem Alles, was von ihm kam, als Trug und Fabel weit von sich warfen. (1828.)

Dazu kommt, was angeblich von Hekatäos aus Milet, dem Zeitgenossen des Xerxes und Vorgänger des Herodotus, über jene Auswanderungen Diodorus Siculus in seine Bibliothek aufgenommen und daraus Photius im Myriobiblon, Cod. 244, erhalten hat, daß wegen öffentlichen Unglücks die Aegyptier sich entschlossen, die vielen Fremdlinge, welche aus verschiedenen Ländern bey ihnen gewohnt und im Heiligthume so wie bey den Opfern abweichender Weise gefolgt, aus dem Lande zu vertreiben, was auch geschah. Die große Masse der Vertriebenen sey nach Judäa gezogen, aber die am meisten angesehen und unternehmend gewesen, haben sich vereiniget und seyen, wie Einige sagen, nach Griechenland und in andere Gegenden durchgebrochen unter vorzüglichen Führern, von denen Danaos und Kadmos als die ausgezeichnetsten genannt werden. Daß in der Gewährschaft des Diodorus, welche Photius wörtlich anführt, *περὶ μὲν τῶν Ἰουδαίων Ἑκαταῖος ὁ Μιλήσιος ταῦτα ἱστόρηκεν*, ein Fehler, und ein jüngerer Hekatäus zu verstehen sey, ist nach Wesseling von Vielen angenommen worden. Vergl. Creuzer Historicorum Graec. Antiquit. Fragm. p. 35. seqq. Die Meldung verliert dadurch an Alterthum, nicht an innerm Zusammenhange mit den wichtigen Urkunden des Manetho. Es erklärt sich aber aus diesem Allem, wie Kenntniß und Uebung ägyptischer Lehre und Fertigkeiten auch dahin gedrungen, wo nicht unmittelbar Aegyptier eingewandert, wie Kadmus ein Phönikier seyn und doch aus Aegypten kommen konnte, so daß Herodot durch ihn den Melampus im ägyptischen Bacchusdienst unterweisen läßt. B. II. K. 49. Wie sehr aber die aus Aegypten wandernden Fremdlinge, ungeachtet der oben bemerkten Verschiedenheit des Kultus, an ägyptischen Gebräuchen hingen, zeigt das Beyspiel der Israeliten, deren ganzer Cultus das äußere Gepräge des ägyptischen, selbst bis in das Einzelne der Geräthe, der Ceremonien und Feste trägt, und die nur mit Mühe vom Dienst des Kalbes (Apis) konnten abgebracht werden, um mit den Weisen, an welche sie gewohnt waren, die Verehrung des unsichtbaren Gottes, des Jehova, zu verbinden. — Endlich braucht es, wo ein Volk in so hoher Verehrung steht, wie die Aegyptier in Griechenland, nicht überall Einwanderungen von ihm, wo sein Kultus und seine Kunst zum Vorschein kommen. Es geht ein geheimer Zug der Griechen nach den Aegyptiern, ein Verlangen nach dem Wunderlande die ganze griechische Zeit unverkennbar hindurch. (1816.) — Zwar

Athen den Dienst der Neitha-Athene, nebst den Bildern, Sym-

(10.)

ist in den neuesten Zeiten dieser Zusammenhang anderer Länder mit Aegypten wieder bestritten, und besonders durch eine Schule, die mehr denn andere historisch-kritisch zu verfahren meint, namentlich der Zusammenhang zwischen Aegypten und Griechenland ganz abgeläugnet worden. Ihre Historie opfert den Plato, den Herodotus und was sonst bey andern als achtbare Ueberlieferung erscheint, ihrer eigenen Hypothesis auf, und braucht ihre Kritik, den Alten abzustreiten, was sie gedacht und gesagt haben; doch ihnen zu begegnen ist nicht dieses Ortes. Hier noch diese Erwägung: der Zusammenhang zwischen Judäa und Aegypten, auch in Allem, was die Form des Cultus betrifft, ist historisch vollkommen unabweisbar, und daß die Phönikier ein hebräischer Stamm gewesen, zeiget überzeuglicher, wie irgend eine äußere Beglaubigung, die nun außer Zweifel gesetzte Thatsache, daß ihre, in punischen Denkmälern erhaltene Sprache die hebräische ist. Dadurch aber bekommt die Ueberlieferung, daß Kadmus, der hier als Stellvertreter ihres Volkes erscheint, sich zur See geflüchtet, historischen Grund. Die an der Küste des Meeres sitzenden und Handel treibenden Stämme wanderten zur See nach Phönikien aus, während die anderen Stämme desselben Volkes, die Hirten, den Weg zu Lande suchten und sich neben jenen Seefahrern niederließen. Kadmus aber und Danaus, Danaus in Argos und Aegyptus in Argos und Sparta stehen in derselben Verschlingung der mythisch-historischen Sage. Selbst das ist nicht zu übersehen, daß Jonathan, der Makkabäer, Makkab. I. 12. an die von Sparta als an Brüder schreibt, die ἀδελφότης und φιλία erneut, und versichert, daß ihrer als Brüder bey den Festen und Opfern immer sey gedacht worden; ἡμεῖς οὖν ἐν παντὶ καιρῷ ἀδιαλείπτως ἔν τε ταῖς ἑορταῖς καὶ ταῖς λοιπαῖς καθηκούσαις ἡμέραις μιμνησκόμεθα ὑμῶν, ἐφ' ὧν προσφέρομεν θυσιῶν καὶ ἐν ταῖς προσευχαῖς, ὡς δέον ἐστὶ καὶ πρέπον μνημονεύειν ἀδελφῶν. V. 10. 11. Der König von Sparta, Areus, antwortet hierauf dem Hohenpriester V. 21: εὑρέθη ἐν γραφῇ περί τε τῶν Σπαρτιατῶν καὶ Ἰουδαίων, ὅτι εἰσὶν ἀδελφοὶ καὶ ὅτι εἰσὶν ἐκ γένους Ἀβραάμ u. f. Man mag hiervon der unstäten Sage einen Theil zuweisen, welchen man will, doch geht daraus hervor, daß von Seiten des ursprünglich zusammengehörigen hebräischen Stammvolkes in Phönikien und Palästina die Kunde eines Zusammenhangs zwischen ihm und den peloponnesischen Ahn- und Stammheroen in jenen historischen Nachrichten noch dunkel schimmert. Der Zusammenhang der asiatisch-europäischen Küstenvölker mit Aegypten gleicht einer Kette, in der sich mehrere Glieder mit ziemlicher Bestimmtheit unterscheiden lassen, in diesem Zusammenhange aber hat jede Nachweisung ursprünglich gleicher oder analoger Vorstellungen, Einrichtungen und Fertigkeiten einen historischen Halt. Daß aber nach Ausstoßung der hebräisch-phönikischen und palästinischen Kauffahrer und Hirten der Verkehr zwischen den Inseln und Griechenland, und zwischen Aegypten wenigstens nicht dauernd unterbrochen ward,

bolen und Gebräuchen deſſelben. [16]) Noch auf den alten Münzen zeigt die beſtimmte Meldung vom ägyptiſchen Könige, von der Hauptſtadt des Landes, der Macht deſſelben im Homeriſchen Geſange, und die ganze Reihe von Sagen, welche Paris, Helena und Menelaos mit ihm in Zuſammenhang bringt. Wenn demnach von Pſammetichus geſagt wird, er habe Aegypten den Griechen geöffnet, unter ihm zuerſt haben dort Fremdlinge mit anderer Sprache ihren Wohnſitz aufgeſchlagen (Herod. II. 154. *πρῶτοι γὰρ οὗτοι ἐν Αἰγύπτῳ ἀλλόγλωσσοι κατοικίσθησαν*), ſo iſt aus dem Vorhergehenden offenbar, daß jene Sperrung nicht die älteſten Zeiten berührt, und erſt nach Ausbildung der homeriſchen Sage eingetreten war, ſo wie ohnehin durch Anſiedelung der Griechen zur Zeit des Pſammetichus die eben ſo ſichere frühere Anſiedelung der andersredenden (*ἀλλόγλωσσοι*) hebräiſchen Stämme in früherer Zeit nicht ausgeſchloſſen iſt. Diejenigen, welche gegen Verkehr zwiſchen Griechen und Aegyptiern in Zeiträumen, von denen hier allein die Rede iſt, nicht davon abſtehen, den Pſammetichus und die ſpäte Oeffnung Aegyptens in das Feld zu führen, ſollten doch endlich einmal aufhören, da zu fechten, wo keine Feinde ſind, und hierauf zu verkünden, daß der Gegner durch gute Hülfsvölker ſey geſchlagen worden. (1828.)

[16]) Die älteſte Nachricht über Neitha iſt bey Plato im Timäus Opp. T. III. S. 21. E. auf Ausſage der Saïten gegründet. Sie heißt dort *Νηίθ*, bey Heſychius *Νηίθη*. Proclus in Timaeum S. 30. Z. 21. hat *Νηϊθὰς* im Platoniſchen Texte. — Von den verſchiedenen Zweigen des Mythus, der Tritogenia, der Onga, der Alalkomeneis ſ. Creuzer Symbolik, B. 2. S. 399. — Als Neitha iſt ſie Entſcheiderinn, alſo *Νίκη*. (Vergl. Jablonskii voces aegypt. Opuscul. T. I. S. 161.) Als *Ἀθηνᾶ-Νίκη* hatte ſie ihr Heiligthum zu Megara, Pauſ. I. S. 101. a. E. In Athen wurde der Begriff getrennt, Phidias gab ſeinem koloſſalen Pallasbilde die *Νίκη* auf die Hand, wodurch ſie *Ἀθηνᾶ νικηφόρος* wurde. Auch in Aegypten war der Begriff, denn *Νίτωκρις* || wird von Eratoſthenes bey Euſeb. Chronic. S. 21. Scal. (Vergl. Joblonski Remphan. §. XV. in Opusc. T. II. S. 59.) durch *Ἀθηνᾶ νικηφόρος* überſetzt. Als Neitha war ſie ewige Feuerkraft und göttliche Weisheit (Creuzer a. a. O. S. 400.), als Athene die Göttinn dunkelflammenden Blicks, aus dem Haupte des weiſeſten Vaters geboren, und ſelbſt die weiſeſte der Göttinnen. Als Neitha hatte ſie die Sonne geboren: bey Proclus in Timaeum S. 30. Z. 16. ſagt ſie am Ende der ſaïtiſchen Inſchrift: *ὃν ἐγὼ καρπὸν ἔτεκον Ἥλιος ἐγένετο.* Helios aber iſt Sohn des Phthas-Hephäſtos und in der Geheimlehre der Griechen iſt er Apollo. (Creuzer a. a. O. S. 146. — Hug über den Mythus der alten Welt, S. 51. ff.) Dieſen Helios-Apollo aber, des Phthas-Hephäſtos und der Neitha-Athene Sohn, treffen wir in Griechenland als den älteſten der fünf Götter dieſes Namens bey Ariſtoteles in Clemens Protrept. S. 24. Z. 16, ja ſelbſt als älteſten Schutzgott der Burg von Athen, Cic. Nat. deor. III. 22: Primus (Vulcanus) coelo natus, ex quo et Minerva Apol-

Attika's sind die Züge der Neitha, aus ägyptischen Werken wohl

linem eum, cujus in tutela Athenas antiqui historici esse voluerunt, und K. 23. zu Anf. custos Athenarum, also wohl der Ἀπόλλων πατρῷος, dessen Heiligthum und spätere Bildsäule Paus. I. K. 3. S. 9. anführt. Ferner ist die große Verehrung bekannt, die Hephästos zu Athen genoß. Er war einer von den vier Hauptgöttern, den Vorstehern der vier alten Stämme Διὰς, Ἀθηναιὰς, Ἡφαιστιὰς, Ποσειδωνιὰς. Die Fackeltragung war bey seinem Fest, wie in Sais, so zu Athen. Endlich deutete die Vereinigung seiner und der Pallas Bildsäule in demselben Heiligthume (Paus. I. K. 14. S. 36.) auf sein ursprüngliches Verhältniß zu dieser Göttinn, das auch in der Erzeugung des Erechtheus (Erichthonius) deutlich angedeutet wird. Man sieht also, daß die ganze Götterfamilie, Vater, Mutter und Sohn aus Sais nach Athen war verpflanzt worden, um dort die Grundlage des Götterdienstes und, was damit nothwendig zusammenhing, der Volksverfassung zu bilden. Es wird also in diesem Kreise fremder Götter und ihres Einflusses seyn, wo sich die älteste Werkstätte der griechischen Kunst, die altattische (τὸ παλαιὸν ἀττικὸν, τὸ παλαιότατον) eröffnet, nachdem durch die Ankömmlinge und das aus ihnen entsprungene Geschlecht der Erechthiden mit den Göttern und ihrem Dienste auch Behandlung der Stoffe, besonders der Metalle gelehrt worden. Bedeutsam genug tritt in der Sage „durch die Kunst des Hephästos“ (Pindar. Olymp. VII. 65. Ἡφαίστου τέχναισι), der hier einwanderte, die Pallas in voller Rüstung an das Licht des Tages hervor; bestimmter noch ist die Erscheinung des attischen Dädalos und der andern Kunstmänner, deren Hervorgehen gerade aus dieser Umgebung sofort erklärbar wird.

Uebrigens ist zum Behuf des Folgenden noch zu bemerken, daß der Zug von Pflanzern, welcher sich hinter dem Namen des Kekrops verbirgt, wie der des Sesostris, Anfangs an Kleinasien heraufging: in Rhodus erbaute Kekrops die Stadt dieses Namens (Isidorus Hisp. Origg. XV. C. I.), worauf er sich nach Thrazien wandte, wo eine Landschaft Kekrops Namen trug (Steph. Byz. V. Κεκροπία - Ἔστι καὶ κεκροπὶς χώρα Θρᾴκης), Delphi berührte, in Böotien anhielt (Joh. Meurs. de Regg. || Att. I. K. VII. a. E. Strabo IX. S. 624 A.) und durch andere Züge verstärkt in Attika ankam, von wo aus er sich weiter ausbreitete, z. B. nach Lakedämon, das Kekrops, wie den Tempel zu Delphi, soll erbaut haben (Meursius a. a. O.). Daß auf diesem Zuge der saïtischen Götter, wie in Attika, so auch anderwärts mit den Heiligthümern auch Werkstätte der Künste seyen eröffnet worden, ist besonders auf Rhodus zu sehen, wo der Dienst des Helios zurückblieb, den wir oben als den Sohn des Phthas und der Neitha fanden. Rhodus wurde die Sonneninsel, die Braut des Helios, der es bewirkte, daß Athene seinen Söhnen, den Heliaden, jegliche Kunstfertigkeit verlieh. Pindar Olymp. VII. 50 Böckh (90 Heyne):

„Sie selbst auch lehrte die Künste der Menschen

bekannt, treu ausgeprägt, [17]) und als die Kunst unabhängig geworden war, ruhte noch dem erhabenen Pallasbilde des Phidias

(12. 13.)

Jenen zusammt, die Göttinn dunkelen Blicks, und der Händ' auszeichnend Thun. Werke gleich leibhaften, gleich fortschreitenden trugen die Pfade." —

Pindar sagt dort, daß er aus alter Ueberlieferung schöpfe (φαντὶ δ' ἀνθρώπων παλαιαὶ ῥῆσιες v. 54. (101.), und so ließe sich neben der Werkstätte in Athen, deren Wirksamkeit für das eigentliche Griechenland entscheidend wurde, auch der Ursprung der zweyten, welche sich früher ausbreitend auf den Inseln bey Asien, besonders auf Chios und Samos, schon in alter Zeit herrliche Früchte trug, an jene merkwürdige Wanderung aus Sais anknüpfen, nach einem Zeugniß, das so alt und sicher ist, als es in solchen Dingen irgend kann erwartet werden.

[17]) Das Bild der Neitha (Isis ist ihr allgemeiner Name) findet sich gewöhnlich auf den Kasten der Mumien ausgeschnitzt (Böttiger, Archäologie der Malerey, S. 54.), und das Bild der Neitha-Athene auf den ältesten Tetradrachmen von Athen (Pl. LIV. zu Mionnet description des Medailles antiques u. anderwärts), wo das lybisch-äthiopische Gesicht der Aegyptierinn nicht zu verkennen. Die Sache war schon öfter zur Sprache gekommen, vergl. Stieglitz Versuch einer Einrichtung antiker Münzsammlungen, S. 47. und Anmerk.; indeß wurde jene Verwandtschaft von andern nicht anerkannt. Blumenbach (im Specimen Historiae naturalis antiquae artis operibus illustratae. Gött. 1808. S. 11. a. E.) scheint sie mehr für eine Aehnlichkeit, die allen rohen Kunstversuchen gemein ist, zu halten. — Nachher verglich Böttiger Tetradrachmen jener Art auf das Genaueste mit dem Isiskopfe auf dem Mumienkasten in Leipzig. In Folge davon erklärt er sich (a. a. O. Vorrede XVIII.) dahin,

„daß die Athene, so wie sie aus Achtung für die alte Urform der ägyptischen Neitha auf attischen Münzen stets beybehalten worden ist, im ganzen Schnitt des Profils die auffallendste Aehnlichkeit mit jenen Isisprofilen habe."

Durch eines so vorurtheilsfreyen Kenners Urtheil kann die Sache als abgethan gelten. Zum Ueberfluß füge ich noch bey, daß ich dasselbe fand bey Vergleichung der ägyptischen Frauenköpfe und attischen Tetradrachmen auf dem Pariser Münzkabinet, besonders aber im britischen Museum, das die reichste Sammlung ägyptischer Denkmäler besitzt. || Dort zeigt sich zugleich, einmal daß jenes Neitha-Gesicht das allgemeine der ägyptischen Göttinnen und Frauen in ausgehauenen Werken ist, ferner daß letzteres nicht aus Mangel an Kunstfertigkeit immer auf diese Weise ist gebildet worden, sondern weil es der heilige Typus war. Denn an mehreren Werken von besonderer Schönheit und Pracht, wie am sogenannten Sarge Alexanders des Großen, sind die Bilder mit der größten Gewandtheit und Feinheit ausgemeißelt und geglättet, aber immer genau in derselben Form.

Daß Athen eine Colonie der Saïter sei: Theopompi fragmenta. Lugd. B. 1829. 8. p. 223 seq. — Die auf e. Krokodil stehende Pallas auf d. Burg zu Athen stamme vom Nil her, sagt d. Geschichtschreiber Charax: Aristidis Scholiasten ed. Frommel. Francof. 1826. 8. p. 9.

eine Sphinx auf dem Helm und zu Füssen, die Heimath der Göttinn anzudeuten. [18]) Nach Argos kam aus Aegypten Vieles in den Dienst der Here, (Era) ursprünglich Erd || göttinn, und zwar unterirdische. [19]) Ihr ältestes Bild blieb im Heräum treu-

(13.)

Die Aehnlichkeit nun, welche sich überall zwischen der ägyptischen und attischen Neitha wahrnehmen läßt, ist so groß, daß sie für Gleichheit gelten kann. G. Millingen, anc. uned. monuments, Pallas auf d. Reliefgefäß u. d. Ins. mon. etrusche, Ser. V. Tav. 33.

18) Die Sphinx auf dem Helme erwähnt Paus. I. K. 24. S. 57. die zu ihren Füßen Plinius XXXVI. K. 4. S. 274. Z. 8. Periti mirantur et serpentem ac sub ipsa cuspide aeneam Sphingem. Wenn Quatremere S. 242. statt cuspide casside lesen will, um die zweyte Sphinx zu vertilgen, so fragt sich zuerst, wie eine Figur auf dem unzugänglichen Helm des Kolosses in einer Höhe von 57 fr. Fuß ein Gegenstand der Bewunderung für die Kenner seyn konnte, denen sie zu diesem Behuf nahe seyn mußte; dann wie jener Prachthelm der Pallas cassis (eine Blech- oder Lederhaube) heißen könne. Doch ist sub ipsa (etwa crista?) cuspide allerdings verdächtig.

19) Der Heradienst in Argos ist von den Ureinwohnern des Landes gestiftet worden. Schon Phoroneus baut ihr Heiligthum (Hygin CCXXV. S. 293. Munck.), der Sohn des Inachos, hinter dessen Namen alle Sage aufhört; auch war, wie wir sahen, ein Balken hier Götterſymbol, was auf unvermischten Dienst hinwieß. — Hera scheint ursprünglich Erdgöttinn zu seyn, die das Verborgene zu Tage fördert und sich strahlend aus dem Schooße der Nacht erhebt. Dieses bedeutet erstlich der Name

HERA, ERA wie HERTHA, ERTHA

vergl. ἔρα in ἔραζε, terra, earth, erde, dann aere und hére in unsern Dialekten; zweytens, wie Hug bemerkt (Mythus der alten Welt, S. 120 ff.), die in Italien rein erhaltene Lehre der Pelasger: Catull im 30 Gedicht V. 13—19:

Tu Lucina dolentibus
Juno dicta puerperis,
Tu potens Trivia et notho es
Dicta lumine Luna.

Doch blieb der Cultus nicht unvermischt. Ganz Argolis ist voll von Namen und Spuren, die in das ägyptische Alterthum zurückweisen, besonders Tiryns durch Perseus, Danae, in deren Mythus sich ein ganzer Kreis ägyptischer Sagen widerspiegelt. — Auf Mischung deutet auch, daß das alte Idol früh mit einer Bildsäule vertauscht, und daß nach Zerstörung von Tiryns die Tiryntische Hera in das Heräum nach Argos gebracht wurde. — Nun weiß man, daß die Argiver Tiryns zerstörten, um die Bevölkerung der Stadt nach Argos zu verpflanzen und sich zu verstärken. (Paus. II.

lich aufbewahret, und nach allen Umbildungen des Mythus und der Kunst gab Polyklet dem kolossalen Standbilde für jenes Heiligthum den Granatapfel in die Hand, um den Geweihten anzudeuten, daß die Göttinn auch das Amt der unterirdischen Isis, der Proserpina, verwalte. [20]) Aus derselben Heimath kam nach Eleusis die Demeter, [21]) nach Theben der Bacchusdienst, [22]) nach Amyklä in Lakonien der des Horus-Apollo, dessen ägyptische Bildsäule dort durch alle Zeiten als höchstes Heiligthum verehrt wurde, [23])

(13. 14.)

K. 25. S. 169.) Pausanias sah auch einen Apollo, der aus derselben Stadt war || nach Argos versetzt worden. Man darf also annehmen, daß mit den Einwohnern und ihren Götterbildern auch ihr Cultus nach Argos übergetragen und mit dem daselbst einheimischen verbunden wurde. — Von welcher Art dann die Vermischung gewesen, deutet der Granatapfel, den die kolossale Hera des Polyklet trug, deutlich genug an.

[20]) Pausanias (II. K. 17. S. 148.) sagt, er wolle übergehen, was sich auf den Granatapfel bezöge, denn die Sage sey nicht geeignet zur Mittheilung (ἀπορρητότερος γάρ ἐστιν ὁ λόγος). Sie wurde also nur den Geweihten überliefert, wie Alles, was sich vom Volksglauben entfernte.

[21]) Da nach so umfassenden und tiefeingehenden Untersuchungen, wie in der „Symbolik" und im „Mythus der alten Welt" vorliegen, der enge Zusammenhang der eleusinischen und ägyptischen Weihen und Götter als erwiesen angesehen werden kann, so reicht es hin, bey dieser Angabe und beym Bacchusdienst auf die Gewähr jener Werke zu verweisen.

[22]) Die Hauptstelle darüber ist bey Herodot B. II. K. 49, wo gesagt wird, daß Melampus das Aegyptische über den Dionysos (Dienst und Lehre) nur wenig abgeändert, und bald darauf, daß er darüber durch den Tyrier Kadmos sey belehrt worden, oder von denen, so mit ihm aus Phönikien in das böotische Land gekommen.

[23]) Auf Einer Linie stehen Maneros, Memnon, Adon (Adonis) Linus, Hyakinthus: es sind Jünglinge, früh von einem gewaltsamen Tode getroffen. Merkwürdig sind zuerst die Urheber ihres Todes. Hyakinthus fällt durch den Diskus des Apollo. Daß man in dem Diskus ein Symbol der Sonnenscheibe habe (Creuzer Symb. B. 4. S. 39.), scheint so wahrscheinlich, als daß der Anordnung des ursprünglich griechischen Circus und seinen Sinnbildern der Sonnenlauf zum Grunde liege. Wie Hyakinthus, so kommt auch Akrisius durch einen Diskus um, den ein anderer Lichtgott (Perseus) auf ihn schleudert. (Creuzer a. a. O.) Der thrakische Linus wird ebenfalls vom Apollo erschlagen, oder vom Herkules (Paus. IX. K. 29. S. 766.), welcher dann als Sonne zu denken ist. (Nicomachus bey Joh. Lydus de mensibus S. 92. Vergl. Creuzer im Dio-

nach Dodona, Kreta, auf die arkadischen Gebirge der Dienst des

nysus S. 141. ff.) Wie Maneros, der einzige Sohn des ersten ägyptischen Königes (Herodot II. K. 79.) umgekommen, wird, soviel ich weiß, nicht angegeben; aber den Adon erlegt das dem Herkules geweihte Thier, der Eber. Auch die Art, wie Memnon, der Sohn der Morgenröthe nach ursprünglicher Sage gestorben, ist unbekannt, denn sein Tod durch Achilles ist spätere Dichtung eines ihm fremden Volkes. Sodann stimmt, so weit man nachweisen kann, überein, daß die also Gefallenen auf gleiche Weise durch Trauerfeste gefeyert werden. — Die Adonia waren aus Phönikien über die Inseln auch in Griechenland eingedrungen; denn schon Sappho sang Adonis und Linos in demselben Gedicht, und kamen unter den || Ptolemäern nach Aegypten in ihre alte Heimath zurück (die Adoniazusen des Theokrit). — Trauerlieder auf Linus fangen an mit Pamphos, der den Athenäern die ältesten Hymnen gemacht. In ihnen wurde der Οἰτύλινος (Trauerlinos) eingeführt. (Paus. a. a. O.) Die Klage wird im Homer erwähnt, Il. Σ, 569, wo ein Knabe den schönen Linos singt, wie bey Theokrit die Sängerinn den schönen Adonis, und die Ausdrücke αἴλινον und αἴλινα gehen zur Bezeichnung der Trauer in die Sprache über. — Dem Linus wieder wird vom Herodot der ägyptische Maneros (Μανέρων bey Paus.) gleichgestellt; und um Memnon, „der „so gar jung und wie vor der Blüthe gestorben" (Philostr. Vit. Appoll. VI. 4. S. 252.), wehklagen die Aethiopen und die Assyrer, indem sie um sein Heiligthum ziehen. (Oppian. Cyneget. II. 151. Vergl. Jakobs über die Gräber des Memnon in den Denkschriften unserer Ak. für 1809/10.) Endlich sind auch die Hyakinthien, das Hauptfest der Lakedämonier, eine Trauer um den Liebling des Apollo. (Polykrates in den Laconicis bey Athenäos. IV. S. 139. B.) Doch der Betrauerte kehrt als ein Gott aus dem Reiche des Todes zurück, und das Fest, was mit Klage begonnen, endet mit heiterer Feyer und Freude, wie bey den Adonien, so bey den Hyakinthien. Diese durchgehende Gleichheit des Mythus und der Feyer enthüllt auf das Deutlichste den Zug eines Cultus, der von Aegypten in Maneros ausgeht, über Phönikien (Adon) und Thrakien (Linus) nach Griechenland ankommt, und da nach Amyklä in Lakonien vordringt, (Hyakinthus) seine Feyer nach Art dieser Züge überall stiftend, und an örtliche Sage knüpfend, vollkommen gleich dem Zuge des Memnon durch die Morgenländer, durch dessen Darlegung und Erklärung Jakobs in der genannten Abhandlung ein ausgezeichnetes Beyspiel aufgestellt hat, wie geschichtlich-mythische Probleme dieser Art zu fassen und zu lösen sind. Uebrigens werden wir wohl kaum irren, wenn wir den Zug jener Todten- und Auferstehungsgeschichte von Aegypten bis Lakonien dem Zuge des Kekrops anschließen, den wir zuvor in dieser Richtung verfolgt haben, zumal da der älteste Dichter aus Athen, der Stadt des Kekrops, jenen Zeiten der nächste, die Klage um den Linus eingeführt hat. Dadurch ist nun der amy-

des Zeus, [24]) nach Erythrä als ein Kahngott der ägyptische Hercules, [25]) nach Lemnos der Phthas oder Hephä-

amykläische Apollo, sammt seinem Abbild auf dem Thornax in Lakonien (Paus. III. K. 19. S. 257.) mit Aegypten in Verbindung gebracht, da die Hyakinthien mit seinem Dienst auf das Genaueste verbunden sind. Bogen und Lanze, die er trägt (Paus. III. K. 19. S. 257.) werden ihm sofort als Horus, als Sonne, zukommen, und die cylinderähnliche Masse, welche den ganzen Körper umschloß, wird, wie oben angedeutet wurde, nicht nach der beliebten Weise der Kunsthistorie „auf die ersten Stufen der sich aus Klötzen und Säulen entwickelnden Kunst" deuten, sondern es ist die bekannte symbolische Hülle, von welcher Horus umwunden ist. Daß die Füße an dem amykläischen Horus-Apollo unten aus der Umwickelung hervorsahen, vollendet die Aehnlichkeit mit den ägyptischen Bildern, und gibt der Deutung ein neues Gewicht.

[24]) Daß das Orakel und somit der ganze Dienst des dodonäischen Zeus aus Theben in Aegypten stamme, bezeuget Herodot nach übereinstimmender Aussage der Priesterinnen zu Dodona und der Priester zu Theben (II. K. 54. 55.) so wie auch nach der inneren Verwandtschaft beyder Anstalten (ds. K. 58. ἡ δὲ μαντικὴ ἡ ἐν Θήβῃσι τῇσι Αἰγυπτίῃσι καὶ ἐν Δωδώνῃ παραπλήσιαι ἄλλῃσι τυγχάνουσι ἐοῦσαι). Nun ist aber das dodonäische Heiligthum das äußerste auf einer Linie, die von Theben in Aegypten anfängt, sich gleich da spaltet, und auf der einen Seite nach Libyen eindringt (eine der beyden Priesterinnen kam dahin, Herod. a. a. O. K. 54.) auf der anderen Seite nach Griechenland gelangt. — Hier trifft er in seiner Richtung gen Dodona auf Kreta, wo das Labyrinth von einem stierhauptigen Wesen besessen, die Kuh (Pasiphae), welche es gebiert, der ägyptische Kunstmann nebst vielen anderen Andeutungen (Creuzer, Symb. IV. S. 15. ff.) auch auf Aegypten zurückweisen. Zugleich ist hier die Wiege des Zeus und wieder in Arkadien, wo ihn die Neda (Neith) erzieht. Auch wird von den benachbarten Lakedämoniern, die auf alten Glauben sehr fest hielten, erwähnt (Paus. III. K. 18. S. 253.), daß sie Anfangs am meisten unter den Griechen des Orakels des Zeus Ammon sich bedienten, der auch dem Lysander im Traume erschien, um ihm von einer Belagerung abzurathen. Endlich hatte der Gott einen Tempel bey ihnen (Paus. VIII. K. 38. S. 678.); und ist Zeus Ammon, wenn die symbolische Hülle des Polytheismus hinweggenommen wird, der oberste der Götter, ein anderer als Jehova in seinem Verhältniß zu den Elohim bey den hebräischen Stämmen, welche sich noch in so später Zeit, wie wir sahen, denen von Sparta verbrüdert achteten?

[25]) Paus. VII. K. 5. S. 534. sagt, das Bild des Hercules zu Erythrä sey so ägyptisch wie irgend ein anderes. In einem Kahne (σχεδίᾳ ξύλων) sey er aus Tyrus angekommen. Welchem Volke die Kahngötter (Caperi

stos.[26]) Dahin gehört auch, daß der Nil, der Vater Aegyptens und seiner Götter, gleiches Stammes mit den Hauptgöttern der Griechen geachtet, und vom Pindar der Sohn des Kronos genannt wird, die gleiche Abstammung beyder Göttersysteme zu bezeugen.[27])

Harpocr. S. 14. ff.) angehören, ist nicht zweifelhaft, auch wenn das Bild nicht als ägyptisch bezeichnet würde. Uebrigens geht daraus hervor, daß selbst noch nach Stiftung der griechischen Pflanzstädte in Asien die Einführung ägyptischer Götter nicht unmöglich war. — Zu dem Kahngott Hercules kommt nun noch der Dionysos (Osiris) im Kahne (*Διόνυσος ἐν λάρνακι*, wie auch nach Simonides Perseus *λάρνακι ἐν δαιδαλέᾳ* auf dem Meere trieb) Paus. VII. K. 19. S. 572, ein Werk des Hephästos, das er dem Dardanus gegeben hatte. Dadurch tritt ägyptischer Kultus auch nach Troja, was um so weniger auffallend, da nach den kyprischen und kyklischen Gedichten, denen Euripides in der Helena folgt, Paris die geraubte Helena nach Aegypten zum Könige in Sicherheit bringt, also ein Gastverhältniß zwischen beyden Völkern angegeben wird.

[26]) Von Hephästos, als ägyptischem Gott, ist oben geredet worden. Daß er aus seiner Heimath gestoßen (vom Zeus aus dem Himmel geschleudert) zuerst nach Lemnos gekommen, liegt in der Homerischen Sage (Ilias 1, 593.) angedeutet. Daß daselbst die Sintier ihn aufgenommen, wird bestimmt gesagt:

ἔνθα με Σίντιες ἄνδρες ἄφαρ κομίσαντο πεσόντα.

[27]) Herodot II. 50. im Anf. *σχεδὸν δὲ καὶ πάντα τὰ οὐνόματα τῶν θεῶν ἐξ Αἰγύπτου ἐλήλυθε ἐς τὴν Ἑλλάδα.* — Herodot spricht hier von Namen, da er nach seinem religiösen Glauben nicht annehmen konnte, daß die Götter selbst auch erst aus Aegypten gekommen und vorher nicht da gewesen wären. Sie mußten vielmehr seit ihrem Ursprunge da seyn, aber genannt wurden sie nicht. Daß übrigens nicht an bloße Namen zu denken, sondern zugleich an den ganzen Cultus, geht aus K. 58. hervor, wo alle Hauptheile desselben (*πανηγύρεις, πομπαὶ, προσαγωγαί*) als Erfindungen den Aegyptiern beygelegt und als von ihnen an die Griechen überliefert dargestellt werden. — Wie viel also auch Ursprüngliches in den griechischen Göttersagen liegen möge, das ganze Gepräge, das ihr Cultus empfing, die Festlichkeiten, die Aufzüge, die Opfergaben, die Weihen, die Orakel, die Mysterien, ein großer Theil der Mythen, viele Hauptorte des öffentlichen Cultus gehen aus dem „Lande der Wunder" hervor und überziehen Griechenland als eine zweyte Heimath. In diesem großen Gefolge nun erscheint die Kunstfertigkeit, deren Werkstätten auf Rhodus und in Attika wir durch ägyptische Züge eröffnen sehen. Aus ihnen werden sofort nach Mischung des einheimischen und eingebrachten Götterdienstes die Gestalten und Symbole hervorgehen, welche die neuerbauten Heiligthümer schmückten, oder in den frühern an die Stelle der formlosen Idole

Die Verehrung so verschiedener Götter schlug in den genannten griechischen Staaten zuerst Wurzel und breitete sich, aus ihnen erwachsen, in zahllosen Abschößlingen und Zweigen umher, die am Ende alle Stämme des griechischen Volkes umfaßten und den Saamen der Gesittung und Kunst zu vielfältiger Frucht ausstreuten. — Diese Angaben, einzeln durch Ueberlieferung und andere Gründe wohl beglaubiget, bilden zusammen eine sichere Grundlage für die Nachricht des Herodot, daß die meisten Götter

getreten sind. Diese allgemeine schon im Ganzen gegründete Ansicht bekommt ihre weitere Bestätigung noch durch das Urtheil beyder Völker, nach dem sie eine enge Verwandtschaft zwischen der altgriechischen und ägyptischen Kunst anerkannten.

Urtheil der Griechen: οἱ γὰρ πρὸ τούτου (vor Dädalus) ἰσχνὰ κατεσκεύασον τὰ ἀγάλματα τοῖς μὲν ὄμμασι μεμυκότα, τὰς δὲ χεῖρας ἔχοντα καθειμένας καὶ ταῖς πλευραῖς κεκολλημένας. Diodor von Sicil. IV. S. 319. Z. 90. — Wir werden sehen, daß dieses nicht so bald aufhörte, als die Griechen, denen die Anfänge und ersten Schicksale ihrer Kunst wenig zur Sorge waren, sich später einbildeten.

Urtheil der Aegyptier, vom Diodor I. S. 109. Z. 81. ff. aufbewahrt. Sie bemerkten: τὸν ῥυθμὸν τῶν ἀρχαίων καὶ Αἰγύπτιον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατεσκευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησι.

Bey dieser Uebereinstimmung beyder Völker über die, auf gemeinsamen Cultus gegründete, unmittelbare Verwandtschaft der ältesten Kunst, kann der Ursprung der jüngeren aus der älteren wohl nicht mehr zweifelhaft seyn. Es wird vielmehr eine Aufgabe, nachzuweisen, wie man je dahin kommen konnte, eine so offenliegende Sache zu übersehen und da Nacht zu machen, wo das Alterthum schon hellen Tag hatte. Da findet sich denn, daß dem Ganzen eine falsche Meynung Winckelmanns zum Grunde liegt. Dieser hatte sich eingebildet, die griechische Mythologie sey unabhängig und die Verwandtschaft mit der ägyptischen „sey erst durch die Priester daselbst — nach Alexander herausgebracht worden." (Kunstgesch. B. I, K. 1.) So wenig waren ihm die hier nöthigen Dinge gegenwärtig, daß er selbst vergessen konnte, wie doch wenigstens Herodot älter als Alexander gewesen. — Nun ist aber jener Uebergang ägyptischer Lehre nach Griechenland in unsern Tagen bis in die fernsten Beziehungen enthüllt. Es trifft demnach ein, was Winckelmanns gro|| ßer Verstand als eine Folge davon schon gleichsam voraus gesagt und ausgesprochen hat, a. a. O. §. 14: „Wenn dieses als „erwiesen angenommen wird, würde aus der mitgetheilten Lehre können „gefolgert werden, daß die Griechen also auch die Form ihrer Götter selbst „und ihre Figur von daher überkommen hätten."

aus Aegypten nach Griechenland gekommen seyen. Da nun schon ursprünglich die Kunst zunächst an die Heiligthümer, ihre Gebräuche und Bilder gebunden und auf Vervielfältigung ihrer Symbole, Geräthe und Bildsäulen beschränkt war, so ist hieraus klar, daß, welches auch im Einzelnen die zur Ausbildung der Kunst nöthigen Uebungen und Fertigkeit waren, welche die Uebersiedelung ägyptischer Götter und Götterbilder nach Griechenland unter seinen mannigfaltigen Bewohnern voll großer Anlagen traf, doch die erste durchgehende Norm und die feste Gestaltung derselben und dadurch auch Kunst in Griechenland sich an jene Uebersiedelung anknüpft und von Aegypten ausging.

Hier schon läßt sich die ganze Nichtigkeit der gewöhnlichen Vorstellung von ältester Kunst in Griechenland wahrnehmen: die Plastik erscheint in diesem Lande nicht im Kampfe mit den Stoffen durch Versuche aufgehalten, da sie vollendete Abgeschlossenheit und Werkfertigkeit in ihrer alten Heimath gewonnen und unbestimmbar lange besessen hatte. Ihre Werke sind nicht gestaltlose Bilder. Sie waren zwar ungefällig für das an spätere Kunst gewöhnte Auge, || aber in ihrem Gepräge fest, und von denen nach Pausanias etwas Göttliches zurückstrahlte. [28]) Sie

(18.)

Wir fügen noch bey, wie nach Böttigers weitgreifender Bemerkung (in der Vorrede zur Archäologie der Malerey S. XVI.) die ganze Rangordnung und Stellung der einzelnen Künste in beyden Ländern ursprünglich dieselbe ist. In beyden herrscht die Baukunst; ihrem Dienst zugeordnet ist die Sculptur, bestimmt mit ausgemeiselten und eingehauenen Bildern die Werke von jenen zu schmücken. Dieser wieder als Dienerinn zugegeben ist die Malerey, deren ganzes Geschäft sich zuerst darauf beschränkte, mit den vier heiligen Farben die Gestalten und Sinnbilder anzustreichen, die unter dem Meißel von jenen hervorgingen.

[28]) Paus. II. K. 4. S. 121. *Δαίδαλος δὲ ὁπόσα εἰργάσατο, ἀτοπώτερα μέν ἐστιν ἐς τὴν ὄψιν, ἐπιπρέπει δὲ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις.* Dem widerstreitet nicht, wie man glaubt, Plato in Hippias maj. Opp. T. III. p. 281. D. Es wird daselbst nicht herabsetzend von den Werken des Dädalus gesprochen, sondern es werden alle Künstler vor dem Phidias zusammengefaßt; *οὐδεὶς τὸν Δαίδαλον οὐδὲ τοὺς ἄνω θαυμάζει παρὰ τὸν*

waren nicht gering an Zahl, sondern zahlreich wie die Tempel der vielen Städte und Landschaften, da ein Heiligthum ohne das

Φειδίαν, und eine Vergleichung angestellt zwischen alter und neuer Weisheit und Kunst, so wie über die Männer, welche sich in beyden ehemals und damals Ruhm erworben. — Wenn Jemand aus der alten Zeit wiederkäme und sich durch Rede und Werke, die ihm damals Ehre brachten, verherrlichen wollte, so würde er den Meistern der neuern Zeit, Philosophen oder Künstlern, lächerlich werden, was denn ganz in der Ordnung, wo aber keine Verlachung ihrer Art', in ihrer Zeit gedacht, ist. Die Stelle muß übrigens gelesen werden: ὥσπερ καὶ τὸν Δαίδαλόν φασιν οἱ ἀνδριαντοποιοί, νῦν εἰ γενόμενος τοιαῦτα ἐργάζοιτο οἷα κ. τ. λ., so daß νῦν εἰ γενομ. zusammengehört, weil γενόμενος ohne νῦν keinen Sinn hat, und weil, wenn νῦν zu ἀνδριαντ. gehörte, es so stehen müßte οἱ νῦν ἀνδριαντοποιοί. —

Von den Werken, welche in später Zeit ihm beygelegt wurden, erkennt Paus. (Paus. IX. K. 40. S. 793.) folgende als ächt an:

1. in Böotien einen Herkules in Theben, einen Trophonius in Lebadea;
2. in Kreta eine Britomartis (Diktynna, Zeus Tochter) in Olus, eine Athene in Knossus;
3. auf Delos eine kleine Aphrodite, beschädigt an einer Hand, unten in eine viereckige Säule ausgehend, die er der Ariadne, diese dem Theseus, und Theseus den Deliern geschenkt hatte.

Außerdem zeigte man zu Knossus den Chortanz, den er, nach Homer, für Ariadne gemacht, ein erhobenes Werk in weißem Marmor. ||

Die Archäologen haben wetteifernd darzuthun gesucht, daß jenes Werk, welches Pausanias gesehen, nicht das von Homer erwähnte sey. — Es ist nicht erfreulich, solche Dinge, die ganz in der Sage stehen und ruhen, zu verfolgen, außer in wie fern dadurch Licht verbreitet wird über die Archäologie der Kunst. Man sagt:

1) „die Figuren hätten müssen beweglich seyn, wie die von Quecksilber getriebenen, deren Erfindung ihm beygelegt wurde." Quatremere S. 171. Böttiger (Andeutungen, S. 49.) hat dagegen mit Recht solche Figuren als Dinge der späteren Taschenspieler und Gaukler bezeichnet.

2) „Χορὸν ἀσκεῖν, was Homer Il. 18, 590. von jenem Chortanz braucht, heißt nur den Reihen angeben und einüben lassen." Böttiger in den Andeutungen, S. 84. Aber als Erfinder und Lehrer der Chortänze wird Dädalus nirgends genannt, und ἀσκεῖν ist das gewöhnliche Wort von Kunstarbeit:

Von den Hörnern des Bogens, Il. 4, 110.

καὶ τὰ μὲν ἀσκήσας κεραοξόος ἦραρε τέχνων

von einem goldenen Thron, Ilias 14, 239.

Ἥφαιστος δέ κ' ἐμὸς παῖς ἀμφιγυήεις

Bild des Gottes etwas Unerhörtes war, und, als der Gottheit entbehrend, verfiel, wenn ihm sein Bild entrissen wurde. [29]) Es

τεύξει (l. τεύξει) ἀσκήσας, ὑπὸ δὲ θρῆνυν ποσὶν ἧσει

(τεύξειε und ἧσει durch δὲ verbunden, hinter welcher Partikel die Redefügung im Homer zu wechseln liebt.)

Endlich Ilias 23, 741. ff. von einem silbernen Becher:

κάλλει ἐνίκα πᾶσαν ἐπ' αἶαν
πολλὸν ἐπεὶ Σιδόνες πολυδαίδαλοι εὖ ἤσκησαν,

was denn mit χορὸν — Δαίδαλος ἥσκησεν — Ἀριάδνῃ Ilias 18, 592. vollkommen zusammentrifft. — Heyne urtheilt richtig, daß es nach des Dichters Meynung ein Anaglyphum müsse gewesen seyn.

3) „Dädalos Werke waren nach allgemeiner Sage (constanti fama) von Holz, ξόανα, Pausanias ließ sich also ohne Zweifel durch das Gerücht betrügen." Heyne Artium Tempp. S. 539. Die Götterbilder waren allerdings von Holz, und in jener Zeit, ohne Ausnahme (Paus. II, K. 19. S. 172.); aber, wie wir glauben, keineswegs, weil man nicht in Stein und Marmor arbeiten konnte, sondern weil auch selbst die Stoffe durch religiöse Satzung festgestellt waren, aus denen die Bilder bestehen mußten. Plutarch bey Euseb. Praep. Evangel. III. K. 8. S. 99. C. angebend, warum die ältern Bilder aus Holz waren, sagt: Steinmassen, die hart, unbildsam und leblos waren, wollten sie nicht zum Bild eines Gottes aushauen, Gold und Silber verschmähten sie als Erzeugniß fruchtloser und verdorbener Erde. — Man wählte demnach Holz, als welches aus der lebendigen Natur stammend und ihr reinstes Erzeugniß, zur Aufnahme eines göttlichen Wesens am geeignetsten war, kostbare, wenigstens feste Gattungen, Ebenholz, ‖ oder Holz von Cypressen, Cedern, Eichen, Taxus, Lotus nach Paus. (VIII. K. 17. S. 635.), wozu noch Holz von Birnbaum zu setzen ist. Diese Bilder wurden sorgfältig geglättet und oft mit Farben, oder mit einer Salbe, aus Rosen gekocht, bestrichen, um sie gegen Fäulniß zu sichern, Paus. IX. K. 41. am Ende. — Die Heiligkeit des Gebrauchs und die Feinheit der Arbeit, welche es zuließ, haben es durch alle Zeitalter, wenn auch nicht in ausschließender, Anwendung erhalten. Auch Phidias und Myron arbeiteten in Holz. Wenn aber die Anwendung des Holzes in alter Zeit bey den Bildsäulen der Götter geboten war, so ist deutlich, wie Dädalus Bilder alle aus Holz und sein Chortanz, als ein nicht zum Cultus gehöriges Werk, doch aus Marmor seyn konnte. Daß die Bearbeitung des Marmors gewöhnlich in weit spätere Zeiten herabgesetzt wird, kann bey der gänzlichen Unsicherheit aller Angaben dieser Art nicht als Grund gegen die Knosier und Pausanias angeführt werden.

29) So hatte Sylla einem Heiligthum der Athene zu Alalkomenä in Böotien sein Standbild geraubt, und obwohl hier ein Hauptsitz ihres Cultus war, so verfiel er doch seit der Zeit, „da die Gottheit nun

sind nicht nur Standbilder aus geringen Stoffen, welche jene Zeiten entstehen sahen, sondern, noch ehe der älteste Styl verlassen wurde, Werke aus Marmor, Elfenbein, und selbst Gold, in ganzen Sammlungen zu Sikyon, Olympia, Samos[30]), Ephesus aufgestellt, [31]) zum Theil Kolosse, die den Wunderwerken im Zeitalter des Phidias und Polyklet als Urformen gedient haben.[32])

verödet war" τὸ δὲ ἱερὸν ἐν ταῖς Ἁλικομεναῖς ἠμελήθη τὸ ἀπὸ τοῦδε ἕτε ἠρημωμένης τῆς θεοῦ. Paus. IX. 33. S. 777.

30) Apulejus (Florid I. p. 350. Elmenhorst) von dem Hera-Tempel in Samos, dem größten, den Herodot irgend wo sah (III. 60.): Magna vis aeris, vario effigiatu, veterrimo et spectabili opere. — Außer dem Haupttempel erwähnt Strabo XIV. S. 944. B. noch kleinere Tempel daselbst, die mit Werken alter Kunst angefüllt waren: ναΐσκοι τινές εἰσι πλήρεις τῶν ἀρχαίων τεχνῶν. — Das Heräum zu Olympia und seine alten Kunstschätze beschreibt Paus. V. K. 16. S. 416. Vergl. über die Schätze jener Zeit Quatremere le Jup. Olymp. III. Part. von §. 6. bis z. E.

31) Kolossale Werke außer den Bildsäulen, unter denen ein goldener Koloß des Kypselus Strab. VIII. S. 580. C., ein hölzerner Koloß der Pallas zu Erythrä Paus. VII. K. 5. S. 534. sind der Thron des Apollo von Amyklä, Heyne antiq. Aufs. 1. St. 1. Quatremere S. 196. ff., der Kasten des Kypselos, Heyne a. a. O. Quatremere S. 124., der eherne Krater der Lakedäm. von dreyhundert Amphoren u. a. Jakobs über den Reichthum der Griechen an plast. Kunstw. Anmerk. 8. — Wohlgefallen an Elfenbein zeigt sich schon im Homer, wo es bey den Geräthen neben Gold, Silber und Elektrum öfter genannt wird. Wie früh und wie häufig mit dem Golde es zu Bildsäulen verarbeitet wurde, zeigt besonders die Sammlung derselben im Heräum zu Olympia Paus. a. a. O. S. 418. ff. Hier waren, und zwar sämmtlich von Gold und Elfenbein aufgestellt:

1. die Hera selbst, neben ihr ein bärtiger Mann;
2. die Horen auf Thronsesseln und neben ihnen Themis als ihre Mutter;
3. fünf Hesperiden;
4. Athene behelmt;
5. Persephonia, Demeter, Apollon, Artemis;
6. Leto, Tyche, Dionysos, die Nika ohne Flügel.

32) So wenig es unsere Absicht war, die griechische Mythologie für ägyptische zu erklären, das heißt der ägyptischen gleich zu stellen, indem wir nur auf den Einfluß ägyptischer Vorstellungen, Sagen, Gebräuche auf die in Griechenland ursprünglichen hinweisen und die später ausgebildete griechische Mythologie als Verbindung und Vermittelung ägyptischer, phönikischer, pelasgischer und anderer lokalen Vorstellungen, Sagen und Ge-

Daß aber die plastische Kunst, ihren Einfluß aus Aegypten, ihrer alten Heimath, über ein fremdes Land, seine Art und Sitte ausbreitend, ihr ursprüngliches Gepräge gleich Anfangs nicht treu bewahren konnte, darf schon an sich angenommen werden,

bräuche zu einem neuen Ganzen bezeichnen wollten, dessen einzelne Bestandtheile aus ihrer zum Theil wie durchsichtigen Masse hervorscheinen, obwohl chemische Scheidung ohne Zerstörung derselben unmöglich ist: eben so wenig soll eine ägyptische Kunst ausschließend in Griechenland eingeführt werden. Dann würde sie mehr von ihrer Urart behalten haben; sondern dieser nur der Vorrang von dem Uebrigen zukommen, was Fremde zur Bildung der griechischen Kunstfertigkeit beygetragen. Erwägt man neben den alten Sagen von Kyklopen, die Metall-arbeitenden Kureten und Daktylen, die große Verbreitung der Phönikier über alle Inseln, selbst Kreta, Euböa und nach Korkyra hinauf, dann über Thrakien, Böotien, so wie der Karer Ausbreitung zwischen diesen Pflanzungen der Phönikier, endlich den regen Verkehr zwischen den phönikischen und griechischen Staaten, so würde man eher glauben, daß sie der Aegyptier Einfluß weit überwogen, als daß sie gar keinen gehabt hätten. Daß das Erstere nicht eintrat, davon war wohl der Grund:

1. in dem frühern Untergange ihrer Pflanzungen und ihrer Vermischung mit den Eingebornen, da sie mehr auf Handel und Erwerb als auf Begründung einer geistigen Macht durch Cultus und religiöse Institute ausgingen;

2. weil ihre Betriebsamkeit mehr auf Hervorbringung feiner Geräthe und Stoffe als solcher Gegenstände gerichtet war, aus denen die bildende Kunst sich entwickelte. Auf dem Zuge, den die phönikischen Pflanzungen nahmen, findet man in den Tempeln ursprünglich überall Balken und Steine als Götterspmbole. So die Göttinnen zu Paphos, Samos, von denen vorher, die Artemis zu Ikaros, die Hera zu Thespiä (Clemens von Alex. Protrept. IV. p. 40.), in welchen Orten überall phönikische Pflanzer gesessen (Bochart. Geogr. Sacrae Pars altera B. 1. de Phoenicum coloniis K. 3. S. 16. ff.) und also auch Tempel erbaut haben. Selbst in dem Heiligthume, dessen Stiftung ihnen am meisten Ruhm gebracht, dem des Bacchus in Theben, war der Gott ursprünglich ein Balken. Ein Orakel bey Clemens von Alex. in Dcom. I. K. 24. S. 418. Z. 32. sagt

Στύλος (l. Στῦλος) Θηβαίοισι Διώνυσος (l. Διώνυσος) πολυγηθής.

Es ist offenbar, daß man aus Achtung für diese älteste und berühmteste Bacchussäule auch später die Gestalt beybehielt, und ihr nur einen Kopf aufsetzte, woher sich die Hermen des Dionysos schreiben, die wir oben von den Freunden der Entwickelungslehre als ersten Schritt der werdenden Kunst betrachten sahen. Einen solchen Dionysos meint Euripides in der Antiope Fragm. XXXII.

weil jeder Cultus mit Allem, was ihm zugehört, überall beym Uebergange auf andere Völker einen Theil seiner Eigenthümlichkeit ablegt, und dem Bedürfniß nachgibt, so weit er kann, ohne sein Wesen aufzuheben. Dazu wirkte noch, daß die ägyptische

(21.)

ἔπλον δὲ θαλάμοις βούκολον
κομῶντα κισσῷ ζῦλον Εὐΐου θεοῦ

wo Toup. zum Longin S. 224. κοσμοῦντα lesen will, was unnöthig ist, denn κομῶντα κισσῷ bedeutet lockigt von Epheu, d. i. dem die Epheuranken wie Locken sich um das Haupt ausbreiteten. (1816)

Ob überhaupt die Tempel der Phönikier Götterbilder gehabt haben, ist sehr die Frage. Das Bild des Moloch (Melech-Βασιλεὺς), den die Griechen bald Zeus bald Kronos nennen, welchem, sagt man, Kinder in die erglühenden Arme zum Opfer gelegt wurden, ist wohl mehr, zumal es innerlich geheißt werden mußte, als ein nach der Figur des Gottes gebildetes Instrument seines Cultus, denn als eine Tempelstatue zu betrachten. Auch die Patäken, als kleine Bilderchen der die Seefahrt beschützenden Götter auf den Vordertheilen ihrer Schiffe (Herod. III. 39.), können hier, wo von der im Dienst der Tempel stehenden Plastik und von Tempelbildern als Gegenständen des Cultus und der Cerimonien die Rede ist, nicht erwähnt werden. Dazu wird bey dem engen Zusammenhang des palästinischen und phönikischen Cultus ein Schluß vom Tempel des Jehova zu Jerusalem, wo kein Bild des Gottes zugelassen war, dessen Gleichniß nicht im Himmel noch auf Erden gefunden wurde, auf den Tempel des tyrischen Zeus, obwohl dessen Dienst sich mit dem Polytheismus vermischt hatte, gestattet seyn, der gegen die Annahme von Tempelbildern entscheiden würde. Auch hat Valesius (ad Excerpta e Polybio p. 787. Nott. p. 100.) eine Reihe ächt phönikischer Tempel ohne Bildsäulen aufgeführt. Die Sache kommt, wie es scheint, durch die Auszüge aus ächten phönikischen Nachrichten, aus Dio und Menander, der phönikischen Urkunden folgte, welcher beyder Männer Eusebius nach Josephus im Chronikon B. I. S. 85. gedenkt, zur Entscheidung. Dio erwähnt den Tempel des Ὀλύμπιος Ζεύς, den Hiram, welcher auch den Tempel des Jehova für Salomon erbauen ließ, erbaut und mit goldenen Weihgeschenken geschmückt hatte, χρυσοῖς ἀναθήμασιν ἐκόσμησε, und Menander, von demselben Tempel sprechend, sagt S. 86, er habe in demselben die goldene Säule aufgestellt oder geweiht: τόν τε χρυσὸν κίονα τὸν ἐν τοῖς (l. ἐν τῷ ναῷ) τοῦ Διὸς ἀνέθηκεν. Also nicht eine Bildsäule, sondern eine Säule wurde diesem sogenannten olympischen Zeus in dem neuen Tempel von seinem Erbauer als Weihgeschenk aufgestellt, und wir werden wohl nicht irren, wenn wir annehmen, daß die phönikische Ansicht nur diese als ein Symbol des höchsten Gottes gestattete (auch ein solches war in Jerusalem nicht zulässig) und in ihr eine Art von Vorbild für die Säulen und analogen Sym-

Art bey ihrer Ausbreitung über Griechenland an nicht wenigen Stellen mit dem, was Phönikier, Karier, Telchinen und andere Urbewohner des Landes geleistet hatten, zusammentraf, [33]) wodurch eine Ausgleichung der verschiedenen Weisen Bedürfniß, und Aenderung in dem uralten Gepräg nöthig wurde. Daher ward ihre strenge Form und Geschlossenheit, in Aegypten durch heilige Satzungen festgehalten, in Griechenland gemildert, unbestimmbar wann, aber doch lange vor der historischen Zeit in der Ferne mythischer Jahrhunderte. Dädalus, so meldet die Sage,

(21. 22.)

bole in andern auf phönikische Anfänge zurückgehenden Tempeln annehmen, so daß nur die allereinfachste und schlichteste Symbolik dem phönikischen Cultus gemäß gewesen. (1828.)

Ein Volk aber, das Säulen, Balken und Steine der Verehrung heiligt, ist dem Aufkommen der bildenden Kunst, die nur in den Tempeln erzogen wird, durchaus widerstrebend, so werkfertig es auch in Hervorbringung schöner Geräthe und Zeuge seyn mag. — Wie sehr man übrigens an der Idee von phönikischem Einfluß hing, zeigt sich in Quatremere's Werke, der nicht nur eine phönikische Kunstschule in Griechenland annimmt, sondern es auch zweifelhaft stellt, ob das ägyptisch oder phönikisch war, aus dem die Plastik in der Schule des Dädalus sich zu entwickeln anfing, S. 188. Was die Phönikier unter solchen Umständen beytrugen, wird darauf zurückgehen, daß sie von ihrer großen Erfahrenheit in Behandlung der Stoffe und Metalle den Griechen mittheilten, und ihnen dadurch die Besiegung des vielfachen Materiales erleichterten, dessen sich dieselben für ihre Kunstwerke sehr früh bemächtigten. 5474 aber bedeutet Säule u. Bildsäule, cf. Huetii Demonstr. evang. p. 166 sqq.

[33]) Die Stellen über die Erweiterung der Kunstfreyheit durch Dädalus s. bey Junius in Catal. Artiff. S. 64. ff. Uebrigens sind wir hier an dem Orte, wo nach Wegräumung der Hindernisse, die der richtigen Ansicht der ältesten Kunstzeit im Wege standen, wir näher betrachten müssen, wie Pausanias die Werke aus dem höheren Alterthum bezeichnet und unterscheidet. Er fand Bilder aus allen fernen Zeitaltern in den Tempeln aufbewahrt, so daß diese Heiligthümer durch eine Reihe der sichersten Urkunden alle Grade kennen lehrten, welche die Kunst seit ihrer Erscheinung in Griechenland durchlaufen hatte. — In dem, was er aus jenen Tempelarchiven mitgetheilt hat, liegen die sichersten Belege zu dem, was vorher angeführt wurde, vor Augen.

Pausanias erwähnt erstlich ägyptische Bildsäulen in Griechenland: von drey Bildsäulen des Hermes, Hercules und Theseus in dem Gymnasium zu Messena sagt er, es seyen Werke ägyptischer Männer

weckte sie aus ihrer langen Ruhe auf und verlieh ihren Werken Bewegung. — Um so gewisser ließe sich nun erwarten, daß die Kunst, der Strenge heiliger Satzungen enthoben, ohne Weiteres auf dem Wege zu ihrer vollen Selbstständigkeit erscheinen und ihre Entwickelung, so früh begonnen, wie es das Ansehen hat, ohne Unterlaß fortsetzen und vollenden werde.

Eben diese trügliche Hoffnung und die Voraussetzungen, welche sie veranlaßte, haben am meisten die Ansichten über jene Zeit in Verwirrung gebracht und dadurch die Aufhellung ihrer langen und tiefen Dunkelheit gehindert. Aber jene Erwartung wird schon dadurch niedergedrückt, daß der unmittelbare Einfluß ägyptischer Art und Kunst sich tiefer in den Zeiten hinab erstreckt. Athen, in der Urzeit durch Ansiedelung und Götterdienst, Gesetze und selbst Volkseintheilung unter allen griechischen Staaten am meisten mit Aegypten zusammenhängend, [34]) bleibt ein Hauptsitz

(ποιήματά ἐστιν ἀνδρῶν Αἰγυπτίων) IV. K. 32. S. 359. zu Anf. So der früher erwähnte Hercules von Erythrä. Daß er ihrer aber nicht wenige sah, geht aus den Stellen hervor, wo er sie als eine Klasse behandelt II. K. 19. S. 152. Er spricht dort von einem Apollon aus Holz, den Danaus in Argos aufgestellt, und fügt hinzu: Ich glaube, daß damals alle Bilder von Holz gewesen sind, und besonders die ägyptischen, wo offenbar von den ägyptischen in Griechenland die Rede ist, weil der Satz auf die in Aegypten gar nicht passen würde. Auch war kein Grund zu dieser Erwähnung. Zweytens nennt er Bilder, die den ägyptischen ähnlich sind; z. B. I. K. 42. S. 102. sagt er von zwey Bildern des Apollo zu Megara: τοῖς Αἰγυπτίοις μάλιστα ἐοίκασι ξοάνοις. Drittens unterscheidet er von den ägyptischen die ältestattischen, dann die äginetischen in der oben erwähnten Stelle VII. K. 5. S. 533, wo es heißt, der erythräische Hercules sey weder den äginetischen, noch den ältesten der attischen Bilder gleich, sondern, wenn irgend eines, ägyptisch. (τὸ δὲ ἄγαλμα οὔτε τοῖς καλουμένοις αἰγιναίοις, οὔτε τῶν ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἐμφερές, εἰ δέ τι καὶ ἄλλο ἐστὶν αἰγύπτιον. — Das äginetische ist das Gepräg der sich entwickelnden Kunst, von welchem in der Folge, das ältestattische aber der dädalischen Schule, so daß also rein ägyptische, ägyptisch-ähnliche und dädalische oder altattische unterschieden würden.

[34]) Vergl. Anmerk. 16. und Creuzers Symb. I. §. 25. S. 359. ff.

der bildenden Kunst. Von hier gehen die Kunstmänner der Urzeit unter dem Namen Dädalus begriffen, aus. Nach Aegypten ziehen sie und dem ägyptischen Kreta, um ihre Bildung. [35]) Ihnen folgen Wahrsager, Mysterienstifter, Priester, und wieder kommen Aegyptier, für Griechenland zu arbeiten. Noch Pausanias sah ein Bild des Theseus, das Werk eines ägyptischen Mannes. Die Verbindung ist demnach hier fest und bleibend, das ägyptisch-attische Gepräge aber, der altattische Styl, durch die Dädaliden verbreitet, gelangt zur Herrschaft. [36]) Aber sollte es auch fest, für lange Zeiten seinem Wesen nach unveränderlich geworden seyn und die ägyptische Art nachahmend der Plastik Fesseln angelegt haben, die fast unzerbrechlich, sie Jahrhunderte lang in ihrer Ausbildung zurückhielten? Diese Muthmaßung scheint aller gewöhnlichen Meinung von Griechenland so durchaus entgegen, daß sie nur mit Vorsicht aufgestellt werden und nur nach strenger Bewährung sich Eingang versprechen darf.

Es fällt zuerst auf, daß Künstler aus den verschiedensten Zeitaltern, die mit ihren Werken an tausend Jahre herab bis um die Zeit des ältern Cyrus Griechenland angefüllt haben, Schüler des Dädalus, Zöglinge der attischen Schule genannt werden, bis auf Endöus, Dipönus und Scyllis, deren Zeitalter mit Sicherheit in den Anfang des sechsten Jahrhunderts gesetzt werden kann, während die geschichtliche Sage den Dädalus gegen das fünfzehnte Jahrhundert hinaufrückt. [37]) Damit man der nächsten Folgerung nicht ausweichen könne, muß noch aus Pausanias angemerkt werden, daß er die zahlreichen Werke dieser Meister ihrem Style nach den allerältesten gleichstellt. Es reicht nicht hin, mehre Künstler unter dem Namen Dädalus zu begreifen und sie in dem Jahrtausend als verschiedene Meister und

35) Vergl. 12. Anmerkung.

36) Vergl. 35. Anmerkung.

37) Vergl. 38. Anmerkung.

Lehrer jener Männer einzutheilen, [38]) wenn man nicht zugleich

38) Dädalus wird (Heyne Artium inter Gr. Tempp. p. 340.) in das 14. Jahrh. hinaufgesetzt, dem fünfzehnten näher oder ferner. Neben ihm als Zeitgenosse (Paus. VII. K. 4. S. 53.) ist berühmt

I. Smilis aus Aegina, Sohn des Euklides, den wir oben als Urheber der Bilder der samischen und argivischen Hera fanden. Außer dieser Bildsäule gehörten ihm die Horen im Heräum zu Olympia, doch muß ihm dazu erst die Kritik verhelfen. — Pausanias in der angeführten Beschr. V. K. 17. S. 418. sagt: *Τὰς δὲ ἐφεξῆς τούτων καθημένας ἐπὶ θρόνων Ὥρας ἐποίησεν Αἰγινήτης Ἔμιλος.* Daß *Σμίλις* statt *Ἔμιλος* zu lesen, haben schon Andere vermuthet, weil nirgend ein *Ἔμιλος* erwähnt wird, und Smilis aus Aegina war. Auch hat der Name *Ἔμιλος* keine griechische Analogie. Ein anderer Grund für die Aenderung aber liegt in Paus. selbst. Er sagt VII. K. 4. S. 532. *ὁ δὲ Σμίλις ὅτι μὴ παρὰ Σαμίους καὶ ἐς τὴν Ἠλείαν* (also nach Olympia) *παρ' ἄλλους γε οὐδένας φανερός ἐστιν ἀποδημήσας. Ἐς τούτους δὲ ἀφίκετο καὶ τὸ ἄγαλμα ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας ὃ ποιήσας ἐστὶν οὗτος.* Man sieht, woraus es dem Pausanias offenbar, daß er nach Samos gekommen: er hatte dort die Hera gemacht. Aus was Anderem wird ihm offenbar gewesen seyn, daß er nach Elis gekommen, als weil er auch dort ein Werk verfertigt hat? So urtheilte schon Valckenaer in der Diatribe in Euripid. Fragm. c. XX. p. 215, wo Mehreres von ihm vorkommt. — Es ist aber das Schicksal dieses Namens, verdorben zu werden. Nicht nur haben wir ihn müssen aus *σκέλμιος, σμίλη, Ἔμιλος* hervorziehen, auch in dem franz. Werke heißt er in dem Register Simillis, und im Text immer Smillis. Selbst in Pausanias hinein soll *Ἔμιλος* in *Σμίλλις* verwandelt werden. S. 175. — Was nun die Zeit belangt, in der dieser angebliche Zeitgenosse des Dädalus gelebt, so nehme man, daß nach Clemens Alex. Protr. K. 4. S. 40. Z. 28. die samische Hera unter Prokles eine Bildsäule wurde (*ὕστερον δὲ ἐπὶ Προκλέου Ἄρχοντος ἀνδρεαντοειδὴς ἐγένετο*). K. O. Müller bemerkt S. 98. in den Aeginetica, daß Prokles nicht, wie hier in der ersten Ausgabe stand, ein Archon aus republikanischer Zeit sey, sondern der König dieses Namens, welcher zur Zeit der jonischen Wanderung von Driphontes vertrieben ward und Samos einnahm, was damals von Karern und Lelegern bewohnt wurde. — Dagegen deuten nach Quatremere's richtiger Bemerkung S. 45. 175. seine Bilder aus Gold und Elfenbein auf größere Fertigkeit in Behandlung des Stoffes, auf Uebung im Formen u. a., dessen Entstehen sich wahrscheinlich an die Erfindung des Erzgusses durch Rhökus von Samos in dem 8. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung anschließt. Kommt auf diese Art Smilis in Gemeinschaft mit Rhökus und Theodorus, jenes Sohn, so gewinnt die Meynung von Heyne (Artt. Tempp. S. 342. Anmerk. b.) neues Gewicht, nach welcher er bey Plinius (36, 13.) von den dort angeführten Namen der Erbauer des Labyrinths Smilus, Rhoedus, Theodorus die ersten in Smilis und Rhoecus

vorausſezt, daß ſie alle in demſelben Style gearbeitet. [39]) Ohne dieſe Vorausſetzung bleibt es unerklärbar, wie man Werke eines

verwandelt. (1816.) — Es hat deßhalb Müller a. a. O. einen zweyten Smilis anzunehmen ſich veranlaßt gefunden, neben dem alten aus der joniſchen Wanderung einen jungen aus der Zeit beginnender Blüthe von Samos und Aegina, und Sillig ſetzt dieſem leidigen Auswege ein anderes fortasse zur Seite unter Smilis S. 424. „exstructionem Labyrinthi a Smilide inchoatam, deinde casu interruptam et ducentis fere demum annis post a Rhoeco et Theodoro ad finem perductam fuisse.“ Zu wünſchen wäre, daß Männer von des Verfaſſers Talent und Gelehrſamkeit endlich einmal aufhörten, um einer hiſtoriſchen Schwierigkeit auszuweichen, aus ſich ſelbſt den Faden einer ganzen Erzählung mit Nebenumſtänden und Beweggründen zu ſpinnen und dieſes Gewebe für Geſchichte, wenn auch nur in hypothesi, zu halten. Die Sache iſt hier um ſo mißlicher, da überhaupt es ſich nicht beſtimmen läßt, ob der Name Smilis hiſtoriſch oder allegoriſch ſey, und ſich hinter dem Meißler der Aegineten eben ſo wie hinter dem Bildner der Athenäer ihre ganze frühere Kunſtſage verbirgt. Auf ſehr alte Uebung der Kunſtfertigkeit auf Aegina deutet, wie Müller bemerkt, auch dieſes, daß Epeius mit den Aeakiden, durch ſie aber mit Aegina zuſammenhängt. Wenn dort hinzugeſetzt wird: Non tamen Aeginam nunquam incoluit colonia Phoenicum, neque unquam artificem Aeginaeum in Aegyptum abiisse comperimus, ſo folgt daraus nicht eine Unabhängigkeit der äginetiſchen Schule (wenn in ſo früher Zeit der Name geſtattet iſt), deren Zuſammenhang mit der attiſchen durch die Lage der Inſel, faſt von den Häfen von Athen, wohl genug bedingt iſt. Auch ſteht Aegina mit Argos, einem Hauptſitze ägyptiſcher Ueberlieferung, in altem und engem Verkehr, und eine Iſolirung, wie ſie hier müßte vorausgeſetzt werden, zwiſchen einzelnen ſo nahen Gemeinden ſtammverwandter Völker, ein Ab- und Ausſchließen der Art und Uebung in der einen von der Art und Uebung in der andern, iſt weder an ſich denkbar, noch hiſtoriſch erweisbar; im Gegentheil zeigen die in den größten Entfernungen von einander gefundenen Kunſtwerke des älteſten Styles auf eine gemeinſame, durch alle Stämme und Landſchaften durchgehende Beſchaffenheit deſſelben, und die in genanntem Buche angenommene Stätigkeit der altäginetiſchen Meiſter hat gewiß keine Beweglichkeit der Dädaliden in der Art, wie der Verf. glaubt, zur Seite gehabt. Denn welches auch die Erfindungen der Dädaliden mögen geweſen ſeyn, ihr über ganz Griechenland ausgebreiteter Name, der uns aus Kreta und Sicilien ſo gut wie aus Attika entgegenkommt, deutet auf eine ſattſame Gemeinſamkeit ihrer Kunſtart hin. (1828.)

Unter denen, die Dädalus Schüler genannt werden, mag wohl der älteſte ſeyn

39) Siehe die Note 59 S. 49.

solchen Zeitraums aus derselben Lehre konnte hervorgehen lassen, mit ihr aber wird Alles deutlich, und der Name des Dädalus

(24.)

II. Learchus aus Rhegium (Paus. III. K. 17. S. 251. ὃν Δι-ποίνου καὶ Σκύλλιδος, οἱ δὲ αὐτοῦ Δαιδάλου φασὶν εἶναι μαθητήν): von ihm war ein Zeusbild zu Lakedämon, das älteste aus Erz in Griechenland (παλαιότατον πάντων ὅσα ἐστὶ χαλκοῦ). Die einzelnen Theile waren besonders ausgetrieben (ἐλελασμένου δὲ ἰδίᾳ τῶν μερῶν καθ' αὑτὸ ἕκάστου), und dann durch Nägel und Hefte verbunden, es war folglich ein σφυρήλατον und vor Erfindung des Erzgusses durch Rhökus in der alten von den Aegyptiern geübten Weise ausgeführt. Es kann hier nicht, wie Sillig annimmt, die Meynung seyn, daß es älter denn des Rhökus Erfindung um den Anfang der Olympiaden gemacht worden sey: ante Rhoeci tempora et perinde circa Olympiadum initia factum fuisse. Denn hat Rhökus, wie allerdings anzunehmen ist, um den Anfang der Olympiaden gelebt, so wird ein Werk, bey dessen Verfertigung in ältester Art man seine Erfindung nicht gekannt zu haben scheint, und das man deßhalb für älter als ihn halten darf, nicht auch um den Anfang der Olympiaden, sondern vor Rhökus entstanden seyn, was natürlich einen Unterschied macht, so groß wie der Raum, der von Rhökus zurück bis zu jenem Anfange sich ausbreitet. — Winckelmann (Gesch. d. K. B. 7. K. 2. §. 4. 5.), das Wort ἐλελασμένου übersehend, nahm es für ein theilweis gegossenes Werk, dergleichen auch noch in den schönsten Kunstzeiten gemacht wurden, z. B. die Rosse von Venedig, Quatremere S. 155. — Tiefer herab rückt

III. Endöus, (Ἔνδοιος bey Quatremere Endaeus wie Rhaecus u. a.) ein Athenäer, Dädalus Schüler und Gefährde auf der Flucht nach Kreta (Paus. I. K. 26. S. 62.). Von ihm nun war

1. das sitzende Pallasbild mit der Aufschrift, daß es Endöus gemacht und Kallias aufgestellt habe. Die Inschrift deutet auf das Zeitalter der Pisistratiden, denn damals lebte auch der älteste Kallias (Herodot 6, 122. Vergl. Schol. Aristoph. Vög. 284.), den wir kennen, ein berühmter Name, der wohl unter denen stehen kann, die zuerst Weihgeschenke dieser Gattung aus eigenen Mitteln aufstellten. Von dem Bilde spricht auch Athenagoras (Legat. pro Christ. p. 293. A.) καὶ τὴν καθημένην Ἐνδυὸς (zwey engl. Handschriften haben Ἔνδιος, wie denn unser Künstlername auch Ἔνδιον verschrieben ist bey Paus. VIII. K. 46. S. 694.) und sagt, daß es vom Holze des Oelbaums sey gemacht gewesen.

2. Eine kolossale Pallas aus Holz nebst den Horen und Charitinnen aus Marmor, Paus. VII. K. 5. S. 534. (wo nach Heyne's glücklichem Vorschlag Artium Tempp. p. 343. Anmerk. d. ἔνδον hinter ἐλθεῖν zu setzen.)— Daß die Horen und Charitinnen ihm gehörten, sagt zwar Pausanias nicht ausdrücklich; aber er schloß aus ihrer und der Pallas Vergleichung auf Endöus als den Urheber der letztern. Nach Plinius nun (XXXVI, K. 4.) wurden Dipönus und Scyllis zuerst in Bearbeitung des Marmors berühmt,

erscheint, wie andere zusammenfassende des Orpheus, Hesiodus, Homerus, Epimenides, als Träger seiner Gattung und derjenigen Zeit,

und diese treten, wie wir unten sehen, in das Zeitalter der persischen Könige herab.

3. Eine Pallas ganz aus Elfenbein zu Alea in Arkadien (Paus. VIII. K. 46. S. 694.). Augustus führte sie nach Rom und stellte sie im Forum auf. — Daraus folgt aber nichts für einen „achtbaren Kunstwerth" der Statue (Quatremere S. 179.), denn Augustus war Liebhaber alter Werke, und schmückte mit ihnen Tempel, die er erbaute, z. B. mit den Werken des Bupalos und Athanis, nach Plinius (XXXVI. K. 5. am Anf.), die als Zeitgenossen des Hipponax und Darius noch der alten Kunstzeit angehörten. Es war also mehr sein Alterthum und Augustus Neigung für die Gattung, weßhalb es nach Rom gebracht wurde. Endlich

IV. Dipönus und Scyllis aus Kreta, von Einigen für Schüler von Andern selbst für Söhne des Dädalus von einer Kreterinn gehalten. Paus. II. K. 16. S. 143. a. E., und von Plinius XXXVI. 4. Marmore sculpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis als die Ersten genannt, welche durch Bearbeitung des Marmors Ruhm erlangt. Sie bedienten sich des parischen. Aus Dädalus Schule kamen sie nach Sicyon, || „quae diu fuit officinarum omnium metallorum patria," und gaben von dieser Seite durch zahlreiche Werke und Schüler der bis dahin ruhenden Kunst einen mächtigen Antrieb. Einzeln werden von ihnen erwähnt:

1. Zu Argos die Dioskuren, nebst ihren Kindern und Frauen, 6 Bildsäulen, die Jünglinge selbst zu Roß, Alles aus Ebenholz, an den Rossen Einiges aus Elfenbein, Paus. II. K. 22. S. 161. — Reiterstatuen aber zeigen schon auf eine in ihren Mitteln sehr ausgedehnte, wenn auch nicht fortgerückte Kunst. Der Dioskuren gedenket als Werke jener Meister auch Clemens Alex. Protrept. S. 42. Z. 15.

2. Auf dem Wege von Korinth nach Argos eine Pallas in ihrem Tempel Paus. II. K. 15. S. 143.

3. Ein Herkules zu Tiryns und eine Artemis zu Munychia, Clemens a. a. O.

4. Die Bilder von Apollo, Diana, Herkules, Minerva für Sikyon aus parischem Marmor. Während der Arbeit daran verließen die Künstler, beleidigt von den Sikyoniern, die Stadt, und zogen zu den Aetoliern. Hungersnoth und Unfruchtbarkeit kommt über das Land, und nicht eher werden ihm die Götter wieder gnädig, bis die erzürnten Bildhauer durch viele Bitten und großen Lohn bewegt wurden, die angefangenen Bildsäulen zu vollenden, Plinius a. a. O. Auch gehört es zu Schätzung der Anzahl ihrer Werke, daß Plinius sagt, mit Dipönus Werken sey Ambraicia, Argos, Kleone angefüllt gewesen, wiewohl man dieß bey dem überbotenen Ausdrucke der Plinischen Rede nicht nach dem Gehalt des Wortes

zu

Zeit, in welcher jene Gattung ausschließend bestand. Es würde demnach das Alterthum selbst die Angabe unter einem sehr leichten Schleier enthalten, daß das Bildwerk aus der Urzeit bis in das sechste Jahrhundert herab von gleichem Gepräge, wie in Geist

zu nehmen, sondern nur von einer nicht unbeträchtlichen Zahl ihrer Werke daselbst zu verstehen hat. Ihr Alter aber bestimmt er in diesen Worten: Geniti in Creta insula etiamnum Medis imperantibus, priusque quam Cyrus in Persis regnare inciperet, hoc est Olympiade circiter L. Des Cyrus Anfänge fallen auf Olymp. LV. 2. vor Ch. 559. Was der genauen Bestimmung des Plinius noch mehr Gewicht gibt, ist der Umstand, daß sie aus Varro scheint genommen zu seyn, da er diesen in derselben Stelle bey Bestimmung des Marmors, in dem damals gearbeitet wurde, ausdrücklich nennt, und der ganze Abschnitt auch in Ausmittelung des Zeitalters anderer Künstler den sichern Schritt jenes großen Geschichtsforschers zu verrathen scheint. Um den im Texte angegebenen Schluß noch mehr zu befestigen, nehme man hinzu, daß die Anmerk. 31. aus dem olympischen Heräum angeführten Werke großentheils von des Dipönus und Skyllis Schülern, die Themis von Dorykleides, die Hesperiden von Theokles, die Athene von Medon waren, und doch den ältesten gleichgestellt werden. Denn nachdem nach ihnen Paus. andere aufgeführt, sagt er von diesen letztern: φαίνεται δὲ εἶναί μοι καὶ ταῦτα ἐς τὰ μάλιστα ἀρχαῖα. — „Auch diese scheinen mir zu den am meisten alten zu gehören —" woraus dann folgt, daß die vorhergehenden, denen sie durch dieses auch angereiht werden, ein gleich alterthümliches Gepräge müssen gehabt haben.

39) Einen zweyten Dädalus nahm Winckelmann an, um ihn als Lehrer jener Männer anzustellen, nach ihm Barthelemy, St. Croix. Vergl. Quatrem. a. a. O. S. 180. Dieser aber, ein Sikyonier, machte den Eleern das Tropäum in die Altis auf ihren Sieg über die Lakedämonier, Paus. VI. K. 2. S. 456. Der Krieg, in dem der Sieg erfochten wurde, begann nach dem peloponnesischen, Ol. XCIV3/4. v. Ch. 401. (Vergl. Dodwelli Chronologia Xe||noph. X. S. 12. Schneider), als die Zeit der Dädaliden längst vorüber und die Kunst in voller Blüthe war. Kaum braucht nun noch erwähnt zu werden, daß Patrokles, Vater dieses Dädalus (Paus. VI. K. 3. S. 457.), vom Plinius (XXXV. K. 19. S. 649.) unter die Künstler der Ol. XLV. gesetzt wird.

Endlich ist ein dritter Dädalus, den Eustathius (zu Dionys. Perieg. V. 796.) aus Arrian erwähnt, ein Bithynier, hier auch nicht zu brauchen; denn was dort von ihm steht: οὗ ἔργον ἐν Νικομηδείᾳ γενέσθαι θαυμαστὸν ἄγαλμα Στρατίου Διός, setzt ihn in die Zeit der vollendeten Kunst und auch wohl unter die Erbauung von Nikomedia, d. h. nach Alexander den Makedonier herab.

und Art eines einzigen Meisters sey verfertiget worden, und die Behauptung, daß die Kunst, obwohl reicher geworden an Mitteln und gelenker durch Fertigkeit, dennoch im Wesentlichen dieselbe, das heißt ihrem ägyptisch-attischen oder Dädalischen Styl und Typus treu geblieben sey, bekommt dadurch ihre geschichtliche Grundlage. — Zu ihrer weitern Begründung muß hier eine Nachricht über das Verfahren bey Verfertigung einer Bildsäule in jener Zeit erläutert werden, dann die Beschreibung eines Werkes, das am Schlusse der bezeichneten Periode entstanden war. Nicht nur aus Attika zogen, wie wir bemerkten, Künstler nach Aegypten, sondern auch, da dieselbe Kunstart allgemein herrschend war, aus andern griechischen Ländern. Diodorus aus Sicilien nennet als solche [40]) Telekles und Theodorus aus Samos, Söhne des Rhökus, der um den Anfang der Olympiaden, also im 8. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, die Kunst des Metallgusses für die Plastik erfunden hat. [41]) Nach ihrer Heimkehr aus Aegypten machten sie den Samiern eine Bildsäule des pythischen Apollo, jeder die Hälfte, der Länge nach vom Scheitel herab, beyde Künstler getrennt von einander, Theodorus die seinige zu Ephesus, Telekles die andere zu Samos selbst. Man fügte dann die beyden Hälften zusammen, und Alles stimmte so wohl zu einander, daß die ganze Gestalt von einem Einzigen schien gearbeitet zu

(26.)

Zurückgehend auf die Dädaliden wurde aus der Zusammenstellung von Männern so verschiedener Zeitalter, aus ihrer Vereinigung gleichsam unter die Fahne Eines Vorgängers und Führers geschlossen, daß sie in gleichem Geist und Styl gearbeitet. Das aber wird der Styl der attischen Werkstatt seyn, da sie gerade die Dädalische ist, und so sagt denn zuletzt auch Pausanias, wenn er von einem andern Meister der alten Zeit, Onatas, einem Aegineten, urtheilt (V. K. 25. S. 445. a. E.), er achte ihn nicht geringer als irgend einen derer, die von Dädalus und der attischen Werkstatt gekommen: *Τὸν δὲ Ὀνατᾶν τοῦτον, ὄντα Αἰγινήτην, οὐδενὸς ὕστερον ἡήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ.*

40) Diodor von Sicil. I. K. 98. S. 110. Z. 28.

41) Heyne Artium Tempp. S. 356. — Quatremere S. 144. ff.

seyn. Die Füße waren wie zum Fortschritt getrennt und die Arme an den Seiten herabgestreckt. [42]) — Ist diese Nachricht

[42]) Diodor von Sicil. I. S. 110. Z. 30. ff. — Das Bild heißt κατὰ τὴν κορυφὴν διχορομούμενον, d. h. vom Haupt herab gespaltet. Es hat ferner die Füße getrennt im Schritt, τά τε σκέλη διαβεβηκότα, nämlich im Schritt, der grad aus geht, in welchem kein griechisches Bild aus der vollendeten Kunst erscheint, wohl aber die ägyptischen, welche schreiten ohne Ausnahme. So wird von Dädalus gesagt IX. S. IV. S. 319. Z. 88. διαβεβηκότα τὰ σκέλη ποιήσας. Wenn im Maxim. Tyr. dissert. XXVI. S. 153, den Wesseling anführt, ἀνδριάντες διαβεβηκότες εὖ καὶ καλῶς erwähnt werden, so sind das stehende Bilder, die auf Einem Fuße ruhen, was die durchgehende Art aller griechischen stehenden Bilder von Männern und Frauen, Kindern und Knaben, bekleideten und unbekleideten, und bey so großer Menge ohne eine einzige Ausnahme ist. Durch diese Stellung, welche das Gewicht des Leibes auf Einen Punkt zusammenzieht, ruhet der andere Fuß, ohne an Tragung desselben Theil zu nehmen, leicht angezogen, vor- oder zurückgestellt oder auch übergeschlagen, und kommt der Leib aus jener ebenmäßigen Lage, welche alle Verhältnisse an ihm gleich getheilt und zu beyden Seiten mit Einem Maaß abgewogen zeigt; sich über der Einen Stütze im Gleichgewicht erhaltend, löst er jene Ebenmäßigkeit und Gleichförmigkeit der Verhältnisse auf, um allen Linien und Flächen in neuen, der Lage angemessenen, eben so mannigfaltigen als gefälligen Biegungen, Ausdehnungen oder Verkürzungen mit dem in der andern Seite allein liegenden Tragepunkte in Uebereinstimmung zu bringen, wodurch eben das Gute und Schöne in dieser Sache erreicht wird. — Daß er aus Erz gewesen, wird angenommen (Böttiger in den Andeut. S. 53.), weil in Samos und gerade von jenen Meistern gewöhnlich gegossene Bilder gemacht wurden.

Uebrigens würde die Geschichte als eine jener vielen Künstleranekdoten, die so leicht ersonnen als geglaubt werden, allerdings verdächtig seyn, wenn sie in Griechenland selbst umgegangen wäre; aber sie stammt aus Aegypten, und wie soll man es erklären, daß sie sich an bestimmte Namen und an ein bestimmtes Bild knüpft, wenn ihr nicht Wahrheit zum Grunde lag? — Es kommt dazu, daß jener pythische Apollo zu den merkwürdigen und bekannten Werken gehören mußte, denn er wird auch von Athenagoras erwähnt (legat. pro Christian. p. 295. A. Ausg. von Paris): ὁ δὲ Πύθιος ἔργον Θεοδώρου καὶ Τηλεκλέους. Es könnte dagegen angeführt werden, daß Paus. (X. K. 38. S. 896.) kein Werk des Theod. aus Erz mehr übrig fand. Wahrscheinlich waren sie im Heräum zu || Grunde gegangen, das (Paus. VII. K. 5. S. 553.) die Perser verbrannt hatten, nach Heyne (a. a. O. S. 358.), als Syloson durch den Darius Hystaspis in die Herrschaft eingesetzt wurde, also Ol. LXVI. 1. v. Ch. 515. Vergl. Herodot III. K. 145—150. Da nun jener Apollo von Athenagoras, einem Zeitgenossen

gegründet, wie nichts hindert anzunehmen, weil sie von mehr als Einer Seite beglaubigt wird, und in sich keinen Widerspruch gegen das Mögliche oder Wahrscheinliche enthält, so liefert sie einen Beweis, daß zu den Zeiten jener Künstler noch nach dem festen überlieferten und gleichsam heiligen Gepräg gearbeitet wurde. — Zwey Künstler konnten auch in den Zeiten der vollendeten Kunst gemeinsam an demselben Bilde arbeiten, aber getrennt und doch übereinstimmend nur da, wo man vom Gesetz und dem überlieferten Kanon nicht abgewichen war. Nicht genug, daß sie über Maß und Verhältniß der Theile übereinkommen: auch das Gepräg mußte dasselbe seyn, wenn das Bild mit sich im Einklange stehen sollte; und da sie das ungeachtet ihrer Trennung bey der Arbeit erreichten, so bleibt nichts übrig, als einen heiligen an feste Normen gebundenen Typus anzunehmen, den sie nur, ein Jeder seiner Hälfte, einprägen durften, um sicher zu

(27.)

des Paus. noch erwähnt wird, so folgte aus Allem nur, daß er nicht, wie man annimmt, aus Bronze war. (1816.) Aber war eine solche Gleichförmigkeit überhaupt nur möglich, wenn die Künstler an verschiedenen Orten arbeiteten? Da hierüber ein Jeder seine Meynung haben kann, aber die der plastischen Künstler besonders zu hören ist, hab' ich mehrere derselben, namentlich zu Rom und vor ägyptischen Bildern hiernach gefragt. Einige glaubten, die Sache sey rein unmöglich, Andere, sie lasse sich denken, a) wenn die vollkommene Gleichheit nicht im strengsten Sinne genommen, sondern als eine Uebereinstimmung des Ganzen und seiner Theile in der Art gedacht werde, daß die Dimensionen, die Eintheilungen, die nach bestimmter Norm gleichmäßig behandelte und nicht starke Ausrundung der untergeordneten Partien sich entsprechen, und man nur wolle, daß für den Anblick ein Unterschied nicht zu bemerken gewesen sey; b) wenn die Bildsäulen nicht in verschobener und bewegter Stellung, sondern auf gleichmäßig geschlossenen Füßen stehend, mit anschließenden Armen, und gerad gehaltenem Kopf, so wie man oft ägyptische Bilder sehe, gewesen sey, weil in der dadurch erzeugten Lage der Glieder, ihre umfassenden Linien und die Ausrundungen der untergeordneten Theile zu beyden Seiten so gut als vollkommen übereinstimmten. Einer derselben (Herr L.) behauptete sogar zwey ägyptische Bildsäulen, die auf diese Weise durch die Stirne herab der ganzen Länge nach aus zwey Hälften zusammengekittet gewesen, und nach Rom zum Verkauf gekommen wären, gesehen zu haben, was ich, da darüber nichts Näheres zu erfahren war, auf sich beruhen lasse. (1828.)

seyn, daß beyde vollkommen zu einander passen würden. Ein solcher Typus aber, der nicht nur Symbole und Ausdruck im Allgemeinen festsetzt, wie es durch alle Zeiten auch der blühenden Kunst geschah, sondern bis auf das Einzelne sich erstreckt, ist gerade das Wesentliche jener Kunstepochen, welche das von den Vorfahren Ueberlieferte mit religiöser Scheu oder treuer Gewissenhaftigkeit nachbilden. Es trifft also das Verfahren der Künstler von Samos mit den Angaben, die ein langes Beharren der Kunst bey derselben Art und Weise annehmen ließen, in einem Punkte zusammen, beydes sich ergänzend und erklärend: ein Umgestalten der Plastik war unmöglich, weil der Kanon nicht nur das Allgemeine der Gestalten, sondern auch die Bildung des Einzelnen festen Gesetzen unterworfen hatte. Wie lange nun diese überraschende, im achten Jahrhunderte noch sichtbare Ruhe der Kunst in überlieferten Formen unter einem so bildsamen und beweglichen Volke bestanden, zeigt eine Nachricht bey Pausanias, welche der auf das Geschlecht der Dädaliden gebauten Begründung ihrer langen Dauer zur Stütze dient.

Die Einwohner von Phigalia ließen einem Faustkämpfer aus ihrer Stadt, mit Namen Arrachion, der zu Olympia von seinem Gegner vor den Augen der Zuschauer war erwürgt, aber doch als Sieger gekrönt worden, eine Bildsäule errichten, welche Pausanias also beschreibt: „Sie ist sowohl in dem Uebrigen alt, und nicht am wenigsten in der Stellung. Nicht viel stehen die Füße auseinander, und die Hände sind an der Seite anschließend herabgestreckt. Es ist aber die Bildsäule aus Marmor gemacht.“ [43])

Man erkennt hier leicht das Aegyptischähnliche in Stellung und Gepräg, das Gegenbild zu dem Apollo von Samos, und die Kunst noch in ihrem alten Gepräge. Nicht ohne Wichtigkeit ist auch der Umstand, daß die Bildsäule von Phigalia kei-

[43]) Paus. VIII. K. 40. S. 682. — Auch gibt er an, daß eine Inschrift auf sie gegraben, aber von der langen Zeit war vertilgt worden. —

nen Gott, sondern einen Menschen vorstellte, bey dessen Bildung die Rücksichten nicht eintraten, welche verhindern konnten, an den Gestalten der Götter etwas zu ändern. Ist aber dieses, so folgt, daß jenes feste Gepräge nicht nur bey einzelnen Gattungen von Bildwerken, als etwa bey Götterstatuen, gewöhnlich, sondern daß es damals das allgemeine der Plastik war.

Nun geschah jener Unfall des Arrhachion in der 53 Ol. d. h. 560 vor unserer Zeitrechnung, [44]) 60 Jahre vor Ausbruch der Perserkriege, nur 100 Jahre vor Phidias. In derselben Zeit lebten die letzten jener alten Meister, welche, Schüler des Dä-

(27.)

[44]) Wird die Bildsäule des Arrhachion als eine einzelne Erscheinung betrachtet, so möchte Jemand Veranlassung finden, mit den neuen Herausg. von Winckelmanns Gesch. d. K. I. B. Anmerk. 46. die Stellung symbolisch als eine Andeutung des Todes zu fassen, wiewohl auch so es ohne Beyspiel selbst in der ältesten griechischen Kunst ist, von der doch Werke so vieler Arten und Stoffe übrig sind, daß die Alten den Todten in der ihm gewidmeten Bildsäule todt gebildet hätten. Vergl. Abh. II. S. 45. (1816.) Wer griechische Art und Sitte, nicht aber nach neueren Ansichten, sondern aus dem Alterthume selber kennt, wird auf das Bestimmteste wissen, daß eine solche Andeutung des Todes, ein Uebertragen des Leichenähnlichen in die Bildsäule des umgekommenen Siegers, wie sie ganz ohne Beyspiel in der griechischen Kunstwelt ist, so auch nach dem einstimmigen Urtheil des Alterthums als abstoßend, unheilig, als ein ἄγος wäre betrachtet worden. Dazu kommt, daß die Worte des Pausanias ganz deutlich und bestimmt sind: *Φιγαλεῦσι δὲ ἀνδριάς ἐστι ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς Ἀῤῥαχίονος τοῦ παγκρατιαστοῦ, τά τε ἄλλα ἀρχαῖος, καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ τῷ σχήματι· οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες, καθεῖνται δὲ παρὰ πλευρὰν αἱ χεῖρες ἄχρι τῶν γλουτῶν.* Wem also wollet ihr glauben, dem griechischen Periegeten, der die Bildsäulen gesehen, und saget, daß sie in ihrer Stellung alt gewesen, oder dem neuen Hermeneuten, der sie nicht gesehen, und saget, sie habe in ihrer Stellung den Tod ausgedrückt? Dem Alten, der den Bildern ältern Styles und ihren Eigenthümlichkeiten überall besondere Beachtung widmet, oder dem Neuen, der von einer leichenähnlichen Bildsäule oder einer bekränzten Leiche (*Ἠλεῖοι δὲ ἐστεφάνωσαν τε καὶ ἀνηγόρευσαν νικῶντα τοῦ Ἀῤῥαχίονος τὸν νεκρόν.* Paus. a. a. O.) auf dem Markte von Phigalia nicht nur selber nicht erschrickt, sondern auch Andern zumuthet, einen solchen Gräuel auf einem griechischen Marktplatze sich gefallen zu lassen? Dazu kommt, daß in den Worten des Pausanias *οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες* der Begriff des Todes ganz ausgeschlossen ist. Sollte in dem Bilde eine Leiche dargestellt seyn, so müßten die Füße geschlossen seyn, an

dalus genannt, dadurch den Bestand seiner Art und Weise in noch so später Zeit bestätigen. Bis dahin also war seit den ältesten Zeiten, d. h. seit wenigstens 1000 Jahren, die Kunst in Griechenland dem alten Gepräge treu geblieben, und, was wir wohl in Aegypten kannten, was sich in einer asiatischen Monarchie, nicht aber in Griechenland erwarten ließ: es liegt ein langes Zeitalter des durch Glaube und Alterthum geheiligten Typus der bildenden Kunst auch in Griechenland offen vor.

Aber was nun als Thatsache über allen Zweifel erhoben ist, hat sich sofort in ein geschichtliches Problem verwandelt. Wie war es möglich, daß in Griechenland, wo Alles sich schnell zu entwickeln und der ihm erreichbaren Vortrefflichkeit entgegen zu eilen schien, die Kunst so tief in den Zeiten herab, bis kaum ein Jahrhundert vor ihrer höchsten Blüthe, an den alten ursprünglichen Typus gefesselt blieb, während alles Andere um sie her in stätem Wechsel begriffen war, und der ganze Kreis von Vorstellungen, Verfassung, Wissen und Sitte neue Gestalt und Art gewonnen hatte?

Billig treten wir hier vor Allem denen entgegen, welche die Beweglichkeit des griechischen Volkes, durch die es aus einer Vorstellung in die andere, von dem einen kaum ergriffenen Gegenstande zu einem neu sich darbietenden getrieben ward, und Alles nur festzuhalten schien, um es zu entwickeln, sich daran zu freuen und dann zu verlassen, welche dieses Bild der Griechen, das

(27.)

einander anliegen; hier aber stehen sie auseinander, zwar nicht viel, aber sie stehen doch auseinander, und zwar gerade so, wie man es bey den ältesten und ächtesten Urkunden der griechischen Kunst sieht, in denen Niemand eine Leiche suchen wird, z. B. in der Bronze des Museo Nani zu Venedig mit dem Namen des Polykrates, abgebildet in Collezione di Tutte le antiquità . . . nel Museo Naniano No. 276. Venez. 1815. Gleichwohl hat die Leichenbildsäule des Arrhachion noch jetzo ihre Vertheidiger gefunden, zuletzt an K. O. Müller. So schwer hält es, einem Vorurtheil zu entsagen, um ein uns unbequemes historisches Faktum anzuerkennen. (1828.)

Cf. Philostr. Imag. II. 6.

Schon b. Gaizaldi Monum. Patav. II. 50. Ist noch in Venedig 1830 vorhanden.

Horatius erfand, [45]) aus dem spätern, in Freystaaten üppig gediehenen Lande herausnehmen, und es auf die Zeiten vor den Perserkriegen, oder weiter zurück tragen. Selbst hinter dem Umtriebe und Wechsel der spätern Zeit wird ein aufmerksamer Blick das Mangelhafte und Einseitige jener Zeichnung und ein treues Beharren an Vielem der alten Art und Kunst wahrnehmen; aber, zurückgehend, das Festhalten an dem Alten um so stärker finden, je mehr er sich dem Ursprunge der freyen Verfassungen nähert. Hinter denselben aber, in der langen monarchischen Zeit, ist das Schauspiel ein ganz anderes, und Griechenland

[45]) Horatii epistol. II. 1, 98.

Ut primum positis nugari Graecia bellis
Coepit, et in vitium fortuna labier aequa,
Nunc athletarum studiis, nunc arsit equorum;
Marmoris aut eboris fabros aut aeris amavit,
Suspendit picta voltum mentemque tabellâ:
Nunc tibicinibus, nunc est gavisa tragoedis,
Sub nutrice puella velut si luderet infans
Quod cupide petiit, mature plena reliquit.

Wieland: „Ich zähle dieses Gemälde des Genie's und Geschmacks der Griechen für die edleren Künste unter die schönsten Stellen im ganzen Horaz." — Der Schreiber dieses findet es ein wahres Zerrbild von den Griechen, da aus dem letzten Vers hervorgeht, daß der Römer des Augustischen Zeitalters die aus Uebersättigung entsprungene Flatterhaftigkeit seiner feinen Zeitgenossen nur mit etwas mehr Unschuld auf das Volk der Griechen in seiner geistigen Blüthe überträgt. Dieses Ueberspringen aus einem Gegenstande in den andern, das kindische Ergötzen an dem Schnellvorübergehenden hätte von Allem, was sie geleistet, gewiß nichts hervorgebracht. Es ist hier offenbar die heitere Hülle, welche den weisen Ernst, das Maß und die Stätigkeit des griechischen Geistes umgab, der bunte Schleyer, welcher sich über die Tiefe und Erhabenheit desselben verbreitete, mit dem selbst verwechselt, was unter ihm verborgen lag, und allein alle die Blüthen hervortreiben konnte, die den lateinischen Dichter zu ergötzen scheinen. — Dasselbe Mißverständniß hat sich jetzt weiter ausgebreitet, als je, und fast ist es dahin gekommen, daß man allgemein ein Behagen an heiterer Sinnlich|| keit, und die damit verbundene Beweglichkeit dem Volke als ein Wesen anheftet, das auf der einen Seite unter den meisten Stämmen Vieles aus der alten Strenge und Wildheit in Sitte und Gesinnung beybehalten, und auf der andern sich in der Forschung so tiefsinnig, wie in der Tugend heroisch bewiesen hat. —

wiederholt in den Hauptzügen das Morgenland, aus dessen Schoos seine Bildner und zum Theil seine Völker hervorgegangen waren: die alten Ordnungen und Sitten steigen, unveränderlich, wie Gebete und Sagen seiner Priester von Geschlecht zu Geschlecht in den Jahrhunderten herab, und neben der Kunst das Greifbare zu bilden, erscheint, unveränderlich wie sie, die Kunst, in gemessener Rede Belehrung und Sage darzustellen, oder die epische Poesie, in deren zahllosen Sprüchen, Hymnen, Weihen, Theogonien und Rhapsodien das ganze geistige Eigenthum des Volkes von Mund zu Mund von den frühesten Helden bis an die spätern Enkel ist überliefert worden. Auch hier treffen wir auf dasselbe allen gemeinsame Gepräg in Rhythmen, Fügung, Bildern und Art der Darstellung, auf einen zweyten heiligen Kanon, der, ohne die Verschiedenheit in der Einheit des Wesentlichen aufzuheben, wie den Gesängen des Homer und Hesiodus, so den Bruchstücken von mehr als hundert Epopöen aufgedrückt ist, die in dem langen Zeitraume vom Falle Troja's bis auf die Perserkriege entstanden sind. Noch als aus den Theogonien sich die philosophische Forschung entwickelt und die ersten Schulen erzeugt hatte, trugen Empedokles und Parmenides ihre tiefsinnigen Lehren in derselben Gesangsweise vor, in der einst Hesiod den Ursprung der Dinge und Homer die Thaten des Achilles verkündigt hatten. Wie aber die Poesie, so bewahrte die Tonkunst in gleichem Range die Art und Weise der überlieferten Harmonie und ihre Nomen, und erst gegen das Ende dieser Periode erschienen, besonders in der Schule von Lesbos, die ersten Meister, welche die Tonreihen zu erweitern und die Tonfolge mannigfaltiger zu machen gewagt haben. Durch diese Gemeinschaft des Wesens, in welche die epische und musikalische Kunst zu der bildenden tritt, verschwindet gänzlich das Ueberraschende und Widerstrebende, was die Erscheinung eines langen Zeitalters jener Beharrlichkeit der griechischen Plastik in überlieferten Formen beym ersten Anblick haben mochte, und ihre

Stätigkeit, statt dem griechischen Geiste zu widersprechen, erscheint in jener Ausdehnung auf alle Erzeugnisse der redenden und musikalischen Kunst als die Grundeigenschaft des frühern griechischen Alterthums. Sein Wesen aber, in den drey Schwesterkünsten ausgeprägt, ist nicht unähnlich dem des alten Orients und seiner Weisheit, welche die Würde in dem Bestehen setzet, den Wechsel als unmännlich verschmähend, und die Sicherheit menschlicher Einrichtung in Feststellung heiliger Schranken und Maße suchet, wodurch die Kräfte gezügelt werden, die, frey entbunden, so furchtbar im Zerstören als groß im Erbauen sind. Doch durch diese Bemerkungen ist die Erscheinung einer Kunstepoche von gleichmäßigem Gepräge zwar in Einklang mit dem Volke und seinen andern Bestrebungen || gebracht, aber noch nicht in ihren innern Gründen erkannt und dargelegt. Was war es nun, Gesetz oder Gewohnheit, Mangel an Regsamkeit des Geistes, oder Scheu vor Veränderung, beschränkte Einsicht oder beschränkter Wille, was dem festen Bestehen zum Grunde lag, und ein regsames Fortschreiten nach dem Wohlgestalteten und Naturgemäßen auch dann noch lange aufhielt, als schon so Vieles die alten Formen gebrochen und sich neu gestaltet hatte? — Antwort suchend auf diese Fragen, treten wir in das Innere der Tempel, um in ihnen die Geburts-Stätte der Kunst zu betrachten, und die Ansichten, die Pflege zu erwägen, unter denen sie gediehen, so wie den Dienst, dem sie geheiliget war.

Als innerer Lebensgrund in jenen Heiligthümern begegnet uns der Geist des höchsten Alterthums, der in Priestern und Propheten lebendig war. Von ihm ergriffen achtete sich der Begünstigte der Gottheit näher und vernahm ihren Einfluß, die Erkenntniß ihres Wesens, die Offenbarung ihres Willens, in den Tiefen der Brust oder in Gesichten. Um nun die empfangene Weihe und Enthüllung den Menschen mitzutheilen, als Mittler zu erscheinen zwischen dem Gott und den Sterblichen, wurden Symbole und Gebräuche festgestellt, als der Weg jene Verbin-

dung zu unterhalten, unwandelbar und heilig, wie das Wesen dessen, von dem sie zeugten, zu dem sie hinführten. Dieses Beruhen auf unwandelbarer Satzung war dem Cultus um so wesentlicher, da er den beweglichen Sinn der Völker bezähmen, und der Lehre und Sitte, die von ihm ausging, unterwerfen mußte, um zu bestehen, auch weil er, nachgebend dem Wechsel, sich in dem Andrange des Neuen bald würde aufgelöst und vernichtet haben. Es darf hier nicht täuschen, daß die Götterſagen in dem Munde des Volkes und der Sänger, ja selbst der Priester vielfach wechselten und sich mischten: sie glichen dem vielfarbigen Gewand, mit dem häufig die alten Götterbilder nach der Sitte und Neigung ihrer Verehrer bekleidet wurden. Hinter ihnen blieb die alte Lehre treu bewahrt, und wurde den Geweihten in ihrer reinen Gestalt dargelegt. Bis zur Aufhebung der Eleusinischen Mysterien durch das Christenthum wurden in diesen die Gebräuche geübt, die Eumolpus aus Aegypten angenommen, und die Hymnen gesungen, die er gedichtet hatte. — In jenen Heiligthümern nun, in dem verschlossenen Bezirk ehrwürdiger Symbole und Satzungen, war die Kunst geboren und erzogen, und dem Dienste derselben gleich einer Priesterinn geheiliget, die durch Sitte und Bestrebung den Cultus schmückt, dem ihr Leben gewidmet ist. Im Dienste der Tempel war sie in Griechenland eingezogen, in ihm beharrte sie mit unwandelbarer Treue. Selbst die den alten Satzungen entwachsene Kunst blieb noch die Dienerinn des alten Glaubens, und die Heiligthümer desselben, unterhaltend die großen Triebkräfte, welche den Umschwung der Plastik herbeyführten, boten die Verbindung, die Einigung im Geist und Wesen für Alles dasjenige, was in zahllosen Gestalten und Stoffen Herrliches gebildet wurde. Wie aber mit dem Cultus entstanden und in seinem Dienste gediehen, so wurde sie auch mit demselben durch den allgemeinen Sieg vernichtet, welchen ein neuer Glaube, höhere Offenbarung enthüllend, über die alten Heiligthümer, ihre Sagen und Gebräuche davon trug.

Unter den Trümmern derselben lag sie lange begraben, bis sie, ein junger Phönix aus der Asche ihrer Mutter, in den Tempeln wieder erschien, die sich auf den Gräbern des Alterthums unter den erneuerten und durch das Christenthum gestärkten Völkern erbaut hatten, und der Kirche diente, wie zuvor den Göttern. In dieser Untrennbarkeit der Kunst von dem Cultus und seinen Heiligthümern, in der Verschmelzung ihres Wirkens mit dem des Glaubens ist auch der Grund ihrer ursprünglichen Beharrlichkeit bey alten Formen dargelegt. Diese, als jedem Cultus wesentlich anerkannt, mußte sich nächst den Gesängen und Gebräuchen auch auf die Kunst erstrecken, die als unmittelbare Bildnerinn des Ueberirdischen am wenigsten wagen durfte, die geheiligte Form zu brechen, welche das ewig feste Wesen des Gottes darzustellen bestimmt war. Ueberschreitung des Maßes, Aenderung des Typus mußte, wie jede Aenderung, in dem festgeschlossenen Kreis als Frevel erscheinen, um so mehr, da man die Götterbilder nicht nur als Symbole der Unsterblichen, sondern als von ihrem Wesen erfüllt, als ihre Stellvertreter anbetete. [46]) Selbst als die Kunst sich schon frey gemacht, beharrten Anfangs die Orakel noch auf der alten Art ihrer Bildwerke. [47]) Sie

[46]) So dachte man sich das Bild der Artemis, welches aus Taurika nach Lakedämon gekommen, noch so grausam und blutdürstig, als es in der wilden Heimath gewesen war. Es verlangte Menschenblut, und erst Lykurg verordnete, daß statt der menschlichen Opfer, die ihm fielen, die Jünglinge an seinem Altar gegeißelt, und dieser so in Blut gebadet wurde. Pausanias III. K. 16. 248. erzählt weiter: „Während dieses geschieht, steht die Prie„sterinn dabey mit dem Bild. Dieses nun ist im Uebrigen leicht wegen seiner „Kleinheit. Wenn aber die Geißelnden wegen der Schönheit oder des Adels „des Jünglinges mit mehr Schonung schlagen, so wird dann dem Weibe „das Bild schwer und nicht mehr leicht zu tragen. Sie aber legt die Schuld „den Geißelnden bey und sagt, daß von ihnen sie belastet werde. So ist „es dem Bilde von den Opfern in Taurika inwohnend ge„blieben, sich an Menschenblut zu freuen.“ —

[47]) Vergl. De l'usage des Statues chez les anciens I. Abth. 6. K. besf. S. 72. (1816.) Jetzt auch das schöne Bruchstück aus einem noch unge-

gaben dadurch nur dem Bedürfniß der gläubigen Menge Ausdruck und Bekräftigung, auf welches zuletzt alle diese Satzungen sich beziehen, und noch in späten Zeiten ging das Volk an den schönen Bildern vorüber, um die ehrwürdigen Idole in den Zügen der Vorzeit anzubeten, zu denen schon ihre frühesten Vorfahren Herz und Wunsch erhoben hatten; die Götter selbst wollten nicht, daß die alte Gestalt verändert würde, ja sie schienen durch Eingebungen und Gesichte die Verwandlung ihrer Gestalt als Frevel auch da noch zu bezeichnen, als die Menschen schon an die neuen Gepräge gewöhnt waren. Eine Priesterinn der Ilaira und Phöbe zu Sparta, von dem Wunsche getrieben, die alten Standbilder ihrer Göttinnen zu verjüngen, gab ihnen neuen Schmuck, und sezte einem derselben ein Haupt, nach der neuern Kunst verfertigt, auf. Noch ehe sie die Umwandlung an dem zweyten ausführen konnte, erschien ihr die Göttinn im Traum und gebot von dem Beginnen abzustehen. [48])

(28.)

druckten Werke über den Apollo von Belvedere (von Anselm Feuerbach, dem Sohne) Speyer 1828, bey dessen Lesung man ausrufen kann: Phoebe fave, novus ingreditur tua templa sacerdos!

[48]) Paus. III. K. 16. a. Anf. S. 246. 247. (1816.) Nolle deos mutari veterem formam ist so fester Grundsatz und so allgemeine Ansicht des ganzen früheren Alterthums, daß sie sich sogar in gewissen Fällen auf die Gebäude der Götter erstreckte. Die aus Helika vertriebenen Joner begehrten nach Strabo VIII. 385. von den achäischen Einwohnern wo möglich das Bild des Poseidon, und wo nicht, doch die Uebersiedelung des Tempels. *Τοὺς γὰρ ἐκ τῆς Ἑλίκης ἐκπεσόντας Ἴωνας αἰτεῖν παρὰ τῶν Ἑλικέων, μάλιστα μὲν τὸ βρέτας τοῦ Ποσειδῶνος· εἰ δὲ μή, τοῦ γε ἱεροῦ τὴν ἀφίδρυσιν.* Die *ἀφίδρυσις* setzet voraus, daß der Tempel des Poseidon so gebaut werde, wie er in Helike war, und was man von den Besitzern der Stadt begehrte, war also, daß sie die dazu nöthigen Vorkehrungen, besonders die Messungen gestatten möchten. Daraus aber ist klar, was man unter den Worten, „sie hätten um das heilige Bild des Poseidon gebeten," zu verstehen habe. Um das Original zu bitten, d. h. von den Helikern zu begehren, daß sie ihnen den Hort und Schutzherrn der Stadt ausliefern sollten, nachdem sie ihnen die Stadt entrissen, wäre Thorheit gewesen: sie werden demnach auch hier ein Abbild, eine nach Maßen und Styl des Originals gemachte Wiederholung begehrt, und wenn sie Beydes nicht erlangen konnten, we-

Wenn aber das heilige Gepräge der Kunst auf das Wesen des Cultus gegründet und bey ihrem Geschäft und Dienst ein geheiligtes Erforderniß war, so ist es erklärt, wie dieselbe Satzung, welche in Aegypten nach Plato die Künstler seit zehn tausend Jahren nöthigte, dieselben Bilder immer auf gleiche Art zu arbeiten, so daß alle Werke von 500 Menschenaltern [49]) als die eines einzigen erschienen, wie diese Satzung, wenn gleich anders gestellt und gemildert, ihren Einfluß auch auf Griechenland ausbreiten und so sichtbar bis auf 100 Jahre vor Phidias erstrecken konnte. Im Gegentheil kann es Gegenstand der Untersuchung werden, wie bey so tiefbegründeter Feststellung die heilige Form am Ende dennoch gebrochen und der Kunst ihr freyer Weg zur Vollendung geöffnet wurde. Doch diese Untersuchung, so wie der große Einfluß der ältesten Kunstepoche und ihres heiligen Styls auf die spätern, fällt den folgenden Abhandlungen anheim, welche die Zeiten zu behandeln haben, in denen endlich, nach tausendjähriger Säumniß, die Kunst in raschere Bewegung gesetzt alle Grade der Entwickelung durchlief, das Höchste und die Fertigkeit es darzustellen in drey Menschenaltern erreichte und dann wieder zu ähnlicher Festigkeit gedieh. Denn indem sie, das alte Gepräge

nigstens die Maße des Tempels gewünscht haben. Von Aussendung der Pflanzer sagt mit Recht K. O. Müller Aegin. S. 45: sequuntur aut repetuntur signa deorum, ipsas, quod maxime memorandum, templorum pristinorum effigies imitari religio.“ Diese Satzung ist so fest, daß sie, wenn auch nur theilweise, alle Katastrophen der späteren Zeit überlebt, und oft da wieder überraschend hervortritt, wo man sie längst als vergessen sich vorstellt, wie beym Neubau des capitolinischen Tempels unter Vespasian, wo nach Tacitus, Hist. IV. 53, mit den oben angeführten Worten die Haruspices den Rathschluß der Götter verkündigten, daß das heilige Gebäude nach den alten Maßen sollte eingerichtet werden. Allein die Höhe zu vergrößern ward gestattet. „Id solum religio adnuere.“

49) Plato Opp. II. de Leg. p. 656. E. — 657 A. „Achthabend wirst du daselbst Werke finden, die vor zehntausend Jahren gemahlt oder gebildet sind, (nicht wie man so sagt, zehntausend Jahre, sondern in Wahrheit,) welche gegen die jetzt gearbeiteten weder schöner noch häßlicher sind, sondern mit derselben Kunst ausgeführt.“ —

der früheren Zeit als Grundlage betrachtend, darin aufnahm, was die einmal begonnene Entwickelung an Wahrheit und Schönheit der alten Form allmählig beyfügte, gelangte sie, bewahrend und ändernd, selbstschaffend und nachahmend, sichern Schrittes bis zu dem höchsten Typus erreichbarer Vortrefflichkeit. Dieser aber, aus der Grundlage des alten entwickelt, und, nicht mehr von Satzung, sondern vom Genius höherer Einsicht und Bildung bewacht, wurde nun mit derselben Gewissenhaftigkeit wie zuvor der heilige nachgeahmt, sofern nicht eigene Ansicht zu Erweiterung und Veredlung des frühern Erwerbs einlud. — So geschah es, daß die Kunst abermals 500 Jahre von Phidias bis Hadrian sich im Ganzen und in ihren besten Werken auf derselben Höhe behauptete, und dem Zeitalter des alten heiligen Typus ein anderes entgegenstellte, dessen veredeltes Gepräge durch die Einsicht, wie jenes durch den Glauben unverletzt bewahrt wurde, beyde durch das Zeitalter der Entwickelung, oder den Uebergang des alten Typus in den neuen verknüpft. Werden diese Erscheinungen in ihrem Umfange und in ihren Beziehungen dargelegt, wird es dann gelingen, auch die innere Kraft, die jene alten Gestalten erst bewahrte, dann in die spätern verwandelte und diese wieder heilig hielt, gleichsam die Seele der griechischen Kunst, nach ihren Eigenschaften und den Aeußerungen derselben weiter zu verfolgen, so wird sich die daraus hervorgegangene griechische Kunst in ihren drey Lebensperioden zu einem Ganzen einigen, dem keine andere Erscheinung im Gebiet der Entwickelung menschlicher Anlagen und Kräfte kann verglichen werden.

Nachtrag
zur ersten Abtheilung.

Es stand zu erwarten, daß die in dieser Abhandlung dargelegten Ansichten über Ursprung und älteste Gestaltung der griechischen Kunst, über ihr langes Beharren in überlieferter Form und über die Gründe dieser auffallenden Erscheinung von Seite der alten Schule unserer Archäologen wenig Beachtung, und von Seite der neuern, welche mit Griechenland in Griechenland selber gleich am Anfange fertig werden, eben so wie von jenen Widerspruch erfahren würden, denen bequem scheint, auf den Winckelmann'schen Pfaden fortzuwandeln. Mit Recht würde demnach der Verfasser getadelt werden, wenn er jetzt zwölf Jahre nach der ersten Erscheinung seiner Arbeit, nachdem er Einiges mehr gelernt hat, als er damals wußte, und Einiges besser erwogen hat, als er damals zu thun im Stande war, nicht sich theils im Allgemeinen darüber erklärte, in wiefern spätere Beobachtung und Erfahrung seine früheren Behauptungen bestätigt, oder beschränkt, oder aufgehoben haben, theils auch auf das Verhältniß seiner Ansichten zu den Lehren der Gleichgiltigen und der Gegner aufmerksam machte. Nur dadurch kann der Standpunkt bezeichnet und es deutlich werden, auf welchem der Verfasser sich mit der Sache findet, die er zu führen übernommen hat.

Anlangend nun zuerst die oben bezeichneten Gegenstände seiner Abhandlung, so gesteht er gerne, daß Manches in ihr zu scharf ausgedrückt und zu schroff hingestellt scheinen konnte, zumal wenn Jemand an dem Einzelnen festhielt, und nicht die Sache im Wesent-

sentlichen und mit den Bedingungen und Beschränkungen nahm, welche theils im Texte, theils in den Anmerkungen waren angedeutet und dargelegt worden. Deßhalb ist der Ausdruck, wie eine Vergleichung beyder Ausgaben lehren kann, hie und da gemildert und so gestellt worden, daß es, was auch der Sinn der ersten Ausgabe war, deutlicher hervortritt, wie nicht eine ägyptische Kunst in Griechenland eingeführt, sondern nur ein überwiegender Einfluß der ägyptischen auf die älteste Bildung der griechischen sollte behauptet, und wie neben dem Festhalten der Griechen an den überlieferten Formen das Bestreben sie zu verlassen keineswegs als ganz mangelnd soll bezeichnet werden, wie es auch in Aegypten nie gefehlt hat. Abgesehen aber von jener zu großen Schärfe des Ausdrucks dieser Ansichten habe ich in den Sachen selber nichts zu ändern gefunden. Was gegen sie von Andern gesagt worden, hat sie nicht erschüttert, und was ich selbst durch Beobachtung im Studium glaube gefunden zu haben, hat meine Ueberzeugung hierin noch mehr befestigt.

Es liegt mir demnach ob, mich hierüber mit dem Leser, und wo möglich auch mit den Gegnern, zu verständigen, mit denjenigen nämlich, welche, sey es wegen ihres Namens und Ansehens, oder wegen ihrer Gründe, zu hören die Mühe lohnt; denn mit andern sich einzulassen, wie sie Keinem fehlen, der im Gebiet der Wissenschaft nicht das Gewöhnliche wiederholt, kann Niemandem zugemuthet werden.

Anlangend nun zuerst die große Frage nach den Anfängen der griechischen Kunst und den Einflüssen des Fremden, besonders des Aegyptischen auf dieselben, so beginnen wir füglich mit dem Hrn. Hofrath Heinrich Meyer, welcher in der Geschichte der bildenden Künste bey den Griechen, Dresden 1824, der alten Ansicht von Winckelmann und dem Ansehen dieses seines Lehrers treu geblieben ist, nicht so, daß er die entgegenstehende der Widerlegung werth, sondern daß er sie von seinem Kreise ganz entfernt gehalten hat. Wir werden also mit ihm zunächst auf seinem Gebiete zu thun haben, von dem er auf das unsrige kaum einen mißgünstigen Seitenblick geworfen hat.

„Wenn wir," so beginnt er, „zu behaupten wagen, Gestalten wahrnehmen und bildend nachahmen sey ein angeborner Trieb des Menschen, so findet sich wohl kein stärkerer Beweisgrund für diese Behauptung als der, daß bey allen, selbst den rohesten und in der Cultur am meisten zurückgebliebenen Völkerschaften doch Götzen oder andere Bilder angetroffen werden, welche, obschon mißgestalt und fratzenhaft genug, nichts desto weniger das Daseyn, die Allgemeinheit jenes Triebes bethätigen (l. bestätigen). Insita sunt nobis omnium artium semina magisterque ex occulto Deus producit ingenia. Seneca de Beneficiis Lib. IV. c. 6. Man könnte noch weiter gehen und sagen: unter gesitteten Völkern, ja unter den Wilden sogar würde kein Mensch gefunden, der niemals versucht hätte, auf eine oder andere Weise Bilder zu entwerfen. Folglich werden, ja es müssen auch der Griechen erste Bemühungen in der Bildnerey ursprünglich und einheimisch gewesen seyn; nicht aber wie manche vermeinen wollen, den Aegyptern nachgeahmt."

Was nun zuerst die Form anbelangt, in der uns diese Ansicht entgegentritt, so wird Niemand in der Annahme eines dem Menschen angebornen Triebes zu bilden, das heißt in der Anerkennung des Menschlichen im Menschen, irgend etwas Gewagtes finden, denn dadurch ist er Mensch, daß er die von der äußern Welt empfangenen Eindrücke in Gebärde, Ton oder Bild darzustellen und wiederzugeben, oder, wie es der alte Aristoteles nannte, nachzuahmen sucht. Die Wagniß liegt aber offenbar in dem hiernächst versuchten Klimax, daß überhaupt gar kein Mensch sey, gesittet oder wild, der nicht irgend wie „Bilder zu entwerfen" versucht hätte. Wenn dieses von allem Volk gelesen oder gehört würde, wie Mancher, sein selbst gedenkend, würde dem der Kunst enthusiastisch ergebenen Manne mit Wagner im Faust zurufen: „Zwar hab' ich selbst oft wunderliche Stunden; doch solchen Trieb hab ich noch nie empfunden." — Es ist mit allen so in das Unendliche gehenden Behauptungen, eben weil ihnen die Gränze fehlt, überhaupt ein mißliches Ding, und man sollte sich ihrer zumeist da enthalten, wo sie zur Sache gar nicht nöthig und ganz müßig

sind. Denn jener Bildungstrieb besteht ja doch wohl als ein menschlicher, es mag nun ein Jeder ohne Ausnahme Bilder zu entwerfen Lust gefühlt haben oder nicht. Auch führt die äußere Natur dem Menschen bey jenem ihm angebornen Bestreben gleichsam die Hand und den Griffel: der Spiegel des Wassers oder anderer blanker Flächen, welcher das Bild der in seinen Bereich fallenden Gegenstände ihm überall klar entgegenhält, das Sonnenlicht, welches macht, daß am Boden oder an aufrechten Flächen die Gegenstände von den einfachsten bis zur menschlichen Gestalt in ihrer beynahe vollkommenen Aehnlichkeit sich selbst ab- und ihm vorzeichnen, die feuchten Massen, in denen sich vor seinen Augen Körper jeder Art, Pflanzen, Muscheln, Theile von Thieren, ja sein eigener Fuß und seine Hand fein und sauber abdrücken, locken jenen Trieb einladend und schmeichelnd hervor, und die Griechen allein sollten dieser äußern Ladung und jener inneren Gewalt widerstanden, das geistreichste, gewandteste, lebhafteste Volk hinter den verkommensten und dumpfesten zurückgeblieben seyn? Eine solche Behauptung ist so abenteuerlich, daß wohl Niemand, dem man noch einige Besinnung zutrauen darf, sie zum Grunde der Hypothesis legen wird, nach welcher die älteste feste Form der Plastik den Griechen aus der Fremde gekommen ist. Auch sind die griechischen Sagen von dem korinthischen Töpfer und die Legende von der Jungfrau, welche des Lieblings Bildniß nach dem Schatten abzeichnet, nicht von einer solchen Unbekanntheit, daß sie irgend einem verborgen blieben, der mit dem Ursprunge der griechischen Kunst sich zu beschäftigen auch nur anfängt, und deuten verständlich genug darauf hin, daß sich die Griechen jener ersten Anleitung der Natur wohl bewußt blieben. Dazu ist auch bey ihnen jener Trieb nicht auf die ersten Zeiten beschränkt, und das Knäblein Pheidippides ergötzet noch beym Aristophanes zur Zeit des Phidias den Vater Strepsiades dadurch, daß es daheim Häuser bildet, Schiffe ausschnitzt, aus Riemen Wagen und aus Granatäpfeln Frösche macht. *Εὐθύς γε τοι παιδάριον ὢν τυννουτονὶ Ἔπλαττεν ἔνδον οἰκίας, ναῦς ἔγλυφεν, Ἁμαξίδας δὲ σκυτίνας εἰργάζετο Κἀκ τῶν σιδίων βατράχους ἐποίει.*

in den Wolken V. 877. Damit uns aber nicht ein anderer Heinrich Meyer den Satz verallgemeine, und sage, daß unter den Griechen, den noch wilden und den gesitteten, kein Knabe gefunden worden, der niemals versucht hätte, auf eine oder die andere Art Häuschen zu bilden und Frösche zu machen, so bemerken wir, daß der Alte solche Kunstfertigkeit des Jungen als etwas ganz Besonderes und als einen Beweis seiner glücklichen Anlage für jegliche Weisheit bezeichnet, *δυμόσοφος γάρ ἐστιν φύσει*, und seinen Bericht mit einem Ausruf noch spät andauernder Bewunderung, *πῶς δοκεῖς;* schließt. Gleichermaßen ward es noch später vom aufmerksamen Vater des jungen Lucianus als ein Zeichen guter Anlage mit Wohlgefallen bemerkt, daß der Knabe, wenn er den Schulmeistern entgangen war, Wachs zusammenbrachte, und daraus Ochsen oder Pferde, oder beym Zeus! auch Menschen bildete: *φύσεώς γε, ὡς οἶσθα ἔχων δεξιῶς ... ἀποξέων ἂν τὸν κηρὸν ἢ βόας, ἢ ἵππους, ἢ καὶ νὴ Δία ἀνθρώπους ἀνέπλαττεν* (Opp. T. I. p. 4.), obgleich sein Eifer, diesem Triebe seiner Natur gemäß zu thun, ihm von den Lehrmeistern nur Schläge eintrug. Später jedoch, da er zu einem Bildhauer in die Lehre kommen soll, schöpft man von jener seiner Plastik die besten Hoffnungen, daß er in kurzer Zeit die Kunst lernen werde: *καὶ χρηστὰς εἶχον ἐπ' ἐμοῦ τὰς ἐλπίδας, ὡς ἐν βραχεῖ μαθήσομαι τὴν τέχνην, ἀπ' ἐκείνης γε τῆς πλαστικῆς*. . Was aber folget aus Allem dem für unsere Frage nach der Herkunft der ältesten festen Kunstformen in Griechenland? Handelt es sich hier davon, den Bildungstrieb der Griechen zu ersticken, um ihn durch ägyptische Idole wecken zu lassen? Oder zu verkennen, daß in Griechenland wie in aller Welt der menschliche Geist sich im Bilden versucht habe? Ganz und gar nicht, und es ist schlimm bestellt mit der Hoffnung, daß man endlich nur die Aufgabe sehen werde, wo sie liegt, und auffassen, wie sie liegt, wenn man solche Verwahrungen erst noch einzulegen genöthiget ist. Aber wovon handelt es sich denn sonst, wenn nicht von diesen Rudimenten „und gewagten Behauptungen" über einen nisus formativus im Menschen im Allgemeinen und bey den Grie-

chen im Besonderen? Davon handelt es sich, ob die in Herstellung und Vervielfältigung bestimmter Idole von festem und allgemein angenommenem Gepräge sich offenbarende bildende Kunst sich von dem Tempeldienst trennen und getrennt denken lasse, ob die ältesten Heiligthümer in Griechenland solche Götterbilder und mit ihnen jene Kunst ursprünglich gehabt, oder erst durch Beymischung fremder Sagen, Ceremonien und Opfer, oder bey Einführung neuer Götter bekommen, ob die Griechen, wenn sie aus Aegypten die wesentlichsten Formen ihres Cultus erhielten, auch von daher den Begriff und Gebrauch jener Götterbilder von bestimmter Form und Eigenthümlichkeit überkommen und das Ueberlieferte mit ihren Begriffen, Ansichten, Uebungen, Fertigkeiten verbindend, dadurch einen uralten Kunsttypus gegründet haben, der neben sich kein Bestehen ursprünglicher Anlage, keinen eigenen Versuch in den Anfängen ausschließt, zugleich aber auch, die verschiedenen Elemente des Fremden und Einheimischen in sich vereinigend, geeignet war, das ihm Widerstrebende zu überwältigen, und in Griechenland zu einer Herrschaft zu gelangen, ähnlich der, welche sein Vorbild in dem Urlande fester Formen und Gebräuche, in der Wiege des alle Völker des Alterthums mit ähnlichen Festen, Gebräuchen, Opfern, Weihungen in gleicher Weise durchdringenden Götterdienstes erlangt und so lange Zeiten herab ausgeübt hatte. Das also ist die Frage, der Boden aber, auf dem die Untersuchung geführt wird, ist Geschichtforschung, Mythenforschung, Exegese und Kritik. Mit den Waffen dieser Künste wünsche ich die Gegner in dem Felde erscheinen zu sehen, auch daß in Zukunft diejenigen daheim und davon bleiben mögen, die etwa nur mit der Pickelhaube einiger allgemeinen Ansichten und planer Vorstellungen ihr werthes Haupt bedeckt haben, oder glauben, daß es bey der ganzen Sache nur auf so etwas obenhin und ein „Vermeinen wollen" abgesehen sey.

Das ungefähr waren die Erwägungen, zu denen mich der erste Paragraphus dieser neuen Kunstgeschichte gleich bey ihrer Erscheinung veranlaßte, und siehe! ein Gegner, wie ich ihn ge-

wünscht, wohlgerüstet und von jugendlicher Frische trat bald darauf in die Schranken. Herr Prof. Karl Ottfried Müller hat in einer ausführlichen, sorgfältigen, mit viel Geist und gewählter Kenntniß geschriebenen Anzeige der genannten Kunstgeschichte und dieser Abhandlungen in den Wiener Jahrbüchern der Literatur vom XXXVI. bis XXXVIII. Bande unter mehreren ihrer Behauptungen auch den Zusammenhang der griechischen Kunst mit der ägyptischen in ihren frühesten Anfängen, und den Einfluß dieser auf jene bey der Begründung ihres ältesten heiligen oder hieratischen Typus bestritten. Seine Arbeit ist in mehrern Haupttheilen eine wahre Bereicherung der archäologischen Literatur; aber, wie die Folge zeigen wird, überall fehlgehend und schwach, wo er den Grundansichten dieser Abhandlungen entgegentritt. Dazu gilt es auch bey seinen Gründen, sich durch sogenannte allgemeine Ansichten durchzuschlagen, um auf den Kern und die Gestalt zu kommen, welche sie verbergen. Die Behauptung von dem natürlichen Bildungstriebe der Menschen, welche Meyer „gewagt" nennt, weiter spinnend, sagt er XXXVI. S. 172: „Ja es dürfte hinzugefügt werden, daß vielmehr die Frage seyn müsse, welche Umstände bey dem vorherrschenden Formensinne, welcher dem helleniſchen Volke doch einmal als charakteristisch zugestanden werden muß, die Entwickelung der bildenden Kunst so lange zurückgehalten haben, daß sie noch nach der Zeit, in welcher die höchsten Kunstwerke einer anschaulich darstellenden Poesie schon aufgestellt waren, nur noch rohe Idole formte, und bizarre Gestalten auf Münzen prägte, als daß man im Geringsten zur Erklärung ihrer frühesten Schritte fremden Einfluß zu Hülfe zu nehmen hätte."

Was aus der Meyerschen Ansicht hier als ungenaue Auffassung und Bestimmung der streitigen Sache mit anderer Wendung zum Vorschein kommt, beruhe nun auf sich. Hat aber wohl dabey den Verfasser nicht das Gefühl angewandelt, daß er, im Begriffe sich gegen den fremden Einfluß auf die griechische Kunst zu wappnen, ihm das Wort redet? Denn angenom-

men, daß, was er Formensinn nennt, beym griechischen Volke schon in der ältesten Zeit vorherrschend gewesen sey, wie ließe sich die Zurückhaltung desselben in der bildenden Kunst bis in so späte Zeit natürlicher erklären, als daß eben ein nicht aus dem Wesen der hellenischen Natur hervorgegangener, sondern aus der Fremde wirkender und die ursprüngliche Anlage durch Einführung fremder heiliger Satzung beschränkender Einfluß wirksam gewesen sey? — Er fährt fort:

„In der That, liebe Freunde," darf man zur orientalischen Partey sagen, „so lange ihr uns nicht einen ägyptischen oder phönikischen Homeros nachweist, dem der griechische die Kunst seines Planes, die Anmuth seiner Erzählung, das Schönheitsgefühl in der Behandlung seiner Sprache, den in höchster Natürlichkeit doch so gesetzmäßigen Vers abgelernt und abgehorcht hat, bleibt all euer Ableiten griechischer Bildung aus dem Orient sehr unfruchtbar, — ihr seigt Mücken und verschluckt Elephanten."

Man sieht, daß im Fortgang der Darstellung sich dem Verfasser der Horizont erweitert, und er, vergessend, daß von dem Formensinn und den Anfängen griechischer Plastik die Rede war, nun die griechische Bildung im Allgemeinen umfaßt. Indeß bleiben wir in der Sphäre, welche unsern Gegenstand umschließt, und beziehen sein Allgemeines auf unsern Fall, so könnten wir die lieben Freunde wohl antworten lassen: Du setzest, lieber Freund, bey deiner Forderung etwas voraus, was Niemand behauptet hat, daß die griechischen Plastiker die Kunst ihrer Plane, die Anmuth ihrer Entfaltung, das Schönheitsgefühl in der Behandlung ihrer Stoffe, den in höchster Natürlichkeit doch so gesetzmäßigen Rhythmus ihrer Gestalten den Orientalen, besonders den Aegyptiern abgeborgt haben, denn du forderst uns auf, das Aehnliche in der analogen Kunst nachzuweisen. Der wäre aber fürwahr ein großer Thor, welcher den Griechen von diesen Vorzügen, welche die Eigenschaften ihrer sich entwickelnden und vollendeten Kunst sind, auch nur Einen entreißen wollte, um damit Phönikier oder Aegyptier zu schmü-

cken, und du handelst nicht liebreich gegen die lieben Freunde, wenn du sie so großer Thorheit zeihest, oder doch darauf ausgehest, sie ihnen sey es in das Gewissen oder in das Conceptum zu schieben. Weit entfernt, daß es sich hier von so schönen Dingen handelte, läuft, wo die Bildung des ältesten griechischen Kunsttypus in Frage gestellt wird, es auf Mangel an Kunst in dem Plane, auf Rauheit in der Entfaltung, auf Festhalten an unschönen Formen, auf Unnatur und angenommenen Verhältnissen aus, lauter Dinge, welche du bey der Ungunst, in welcher Pharao mit ganz Aegyptenland bey dir steht, kein Bedenken tragen kannst, dem dunkeln Lande anheim zu geben, wenn sich dergleichen in den ältesten griechischen Werkstätten zeigen sollte. Wo also in aller Welt sind denn die Elephanten, welche wir verschlucken, will sagen, zu verschlucken im Begriff oder in Gefahr sind, und du handelst an den lieben Freunden zum zweyten Male sehr lieblos, daß du ihnen die Gefahr nicht deutlicher zeigst, die sie doch offenbar laufen, wenn ihnen begegnen sollte, nur Ein solches Ungethüm zu verschlucken und so in sich herumzutragen." — Doch hören wir weiter: „Das ist das große Wunder, das ihr zu erklären habt, aber wahrhaftig nicht aus allerley orientalischen Einflüssen und Anstößen erklären werdet; daß sich aber der Sinn für individuelle Formen, für charakteristische Bildung, für großartige Schönheit, der diese Poesien durchzieht, in derselben Zeit auch schon einigermaßen im sichtbaren Stoffe aussprach und kund that, versteht sich ganz von selbst, und nur dafür sind Gründe zu suchen, warum er erst ein halbes Jahrtausend nachher zu der Freyheit und Herrschaft über den Stoff gelangte, die er schon in jener uralten Zeit über das Material der Sprache ausübte." — Irren wir nicht, so dreht sich diese Darlegung im Kreise nach ihrem Anfange zurück, aber nachdem sie eine andere geworden ist. Oben ist der Formensinn des Griechen dermaßen zurückgehalten und eingefangen, daß er nur noch rohe Idole formte und bizarre Gestalten prägte, nachdem schon alles Uebrige um die bildende Kunst in frischem Leben stand, hier aber hat dieser Sinn für individuelle Form, für charakteristische Bildung,

für großartige Schönheit sich auch schon einigermaßen in sichtbaren Stoffen ausgesprochen, als ihn der Homerische Gesang in vollem Glanze leuchten ließ, wo denn natürlich die erste Frage seyn wird, wie dieses, wenn auch noch unvollkommene, Walten solcher Herrlichkeit an rohen Idolen und bizarren Gestalten auf Münzen erkannt werden könne, und wie es auch nur denkbar sey, daß Alles dieses sich von selbst verstehe?" Hier darf man den Verfasser fragen, ob er wohl selbst sich verstanden hat, und ob er bey besserer Erwägung darauf beharren werde, zu behaupten, daß, wenn noch die Werke griechischer Kunst des sechsten Jahrhunderts, die wir freylich spärlich genug haben, roh und bizarr sind, die Werke der drey bis vier Jahrhunderte früheren Zeit, als der Homerische Gesang aufblühte, das Aufdämmern des Sinnes für Individualität, Charakter und großartige Schönheit gezeigt haben? und ob dieses, weit entfernt sich selbst zu verstehen, auch nur denkbar sey? Anlangend nun — zwar nicht das Wunder, denn Wunder gibt es in der Archäologie wohl überhaupt nicht, aber doch das Räthsel, das wir zu erklären haben, und mit dem die ganze griechische Archäologie beginnt, den frühen Bestand der Kunst in Griechenland und ihr langes Beharren in überlieferten Formen, so glaube ich allerdings, und zwar zuerst, es in seinem ganzen Umfang und seiner ganzen Räthselhaftigkeit nachgewiesen, auch so weit die Lösung möglich ist, sie gegeben zu haben. Doch davon gegenüber seinen Ansichten zu sprechen wird nachher Gelegenheit kommen. Jetzt folgen wir ihm auf seinem weitern Gange durch das Allgemeine: „Freylich, sagt er, sehen wir dagegen den Verfasser des zweyten Werkes nun auch auf diesem Wege der orientalischen Ableitung, und finden auch bey ihm die Meynung, die nach des Ref. Ansicht aller geschichtlichen Erfahrung schnurstracks widerspricht: die vielseitige Entwickelung des griechischen Volkes werde zuerst durch die Vielartigkeit der Pflanzer erklärt, die das rohe, seine Götter namenlos und in formlosen Steinen verehrende Volk der Pelasger von den umliegenden Kontinenten erhalten habe. In der That

eine treffende Erklärung, wenn die Völker unorganische Massen wären, die man nur zu zerkleinern und zu vermischen brauchte, um dem Ganzen die Eigenschaften der Einzelnen in einem gewissen Grade mitzutheilen. Aber ein reiches, mannigfaltiges Geistesleben, eine vielseitig sich entwickelnde Nationalität bildet ihr auf diese Weise nicht. War nicht Indien seit uralten Zeiten eine Welt in sich und doch unter allen Völkern des Orients das geistig reichste und vielgestaltetste? Hat derjenige Theil des germanischen Volksstammes, welcher sich rein und unvermischt erhalten hat, nicht immer noch am meisten geistige Vielseitigkeit und am meisten eigene Kraft in der Behandlung fremder Bildungsstoffe gezeigt?" — Man sieht, in welchem Lichte dem Verfasser das Bestreben erscheint, welches uns allein historisch, ihm ganz unhistorisch vorkommt, die, so zu sagen, geistige Mischung der Völker und die Folge derselben nachzuweisen: es ist ihm ein ganz willkürliches Verfahren: die Völker werden dabey zerkleinert (vielleicht zerkleyet), und aus den sich unähnlichen Stoffen wird dann eine Masse zusammengeknetet, die nach den verschiedenen Ingredienzien schmeckt, die man dazugethan. Das ist dann, wie es im Folgenden heißt, eine mechanische Ansicht, wenn sie sich auch mit dem Namen einer großartigen putzt, eine „Bildungsfabrik," die an die Stelle natürlicher Entwickelung gesetzt wird. Nun ist aber — Indien nicht ausgenommen — in dessen ungeheueren Kontinenten wie Sprachen, so Völker und Gebräuche wild durcheinander stehen, Aegypten nicht ausgenommen, dessen nun begonnene Erforschung, je weiter sie gedeiht, desto deutlicher die Schichten verschiedener Völker nachweiset, die in ihm über einander gekommen sind, kein zu Bildung gelangtes Volk ist allein, von andern unabhängig und durch sich selbst geworden, noch kann es durch sich selbst geworden seyn, weil, wie zwischen den Familien, so zwischen den Stämmen, und wie zwischen den Stämmen, so zwischen den Nationen ein nie ruhender Verkehr und Austausch der Ideen, Vorstellungen, Erfindungen und Einrichtungen stattfindet, der um so lebhafter ist, je mehr das Land

den Fremdlingen offen steht und zugänglich ist, und je mehr das Volk Erregbarkeit, Lebhaftigkeit und den Trieb anzunehmen und sich anzueignen besitzt. So hat, um gleich zu nehmen, was der Verfasser anbietet, der germanische Volksstamm, welchem wir angehören, obwohl er seine Sprache, auch seinen Geist bewahrt, seine Religion wie seine Gesetzgebung aus Italien bekommen; die Einwirkungen südlicher Länder auf seine frühe poetische Bildung in den mittlern Jahrhunderten, und zumal der griechischen und römischen Literatur seit Herstellung der Wissenschaften, zuletzt der neuen Literaturen, hauptsächlich der französischen auf die seinige, liegen offen da. So ist auch kein Geheimniß, daß ihm von den Byzantinern die Anfänge der Malerey, der Sculptur, der Architektur zugekommen sind, und daß sich die altdeutsche Kunst unter Einfluß derselben eben so zu einem festen, jenem ursprünglich verwandten Gepräge gebildet, wie zu Anfange die griechische durch den Einfluß der ägyptischen. Auch sieht man wohl, daß es dabey für das innere Leben und die Entfaltung der eigenen Natur der Völker keine Gefahr hat. Haben etwa die ersten nieder- und oberdeutschen Maler dadurch, daß sie byzantinischen Meistern folgten und ihnen analog ihren Bildern einen bestimmten und gleichsam heiligen Typus gaben und bewahrten, an ihrer Eigenthümlichkeit Schaden gelitten, oder tritt diese nicht, ungeachtet jener gar nicht unbedeutenden Einwirkung, die sich in Auffassung und Behandlung heiliger Gegenstände vorzüglich offenbart, deutlich genug hervor? ließen die deutschen Baumeister, nachdem sie die ersten und ältesten Krypten und Dome nach Art der Byzantiner gebaut, sich dadurch abhalten, dem eigenen Genius zu folgen, die Säulen und Fenster auszudehnen, die Gewölbe zu spitzen und jene großen Bauwerke herzustellen, denen die ganze Majestät des ächten deutschen Geistes aufgedrückt ist? Oder schadet es endlich dem erhabensten und lautersten Werke der deutschen Dichtkunst, den Oden von Klopstock, daß in ihnen bald der Rhythmus des Horatius, bald des Pindarus durchscheinet, daß Ihr über dem Spiegel seiner heiligen Fluth manchmal den dirkäischen

Schwan gleiten zu sehen, und in seinen Hainen das Wehen der Palmen von Sion zu fühlen glaubt? Und Jemand, welcher das Alles nachwiese, der die wirkenden Kräfte unter deren Einfluß das Bewunderungswürdige vorbereitet ward, andeutete, den wolltet ihr schmähen und euch über ihn erheben, statt die Wege der Vorsehung anzuerkennen, die, der Trennung und Sonderung feind, wie in der Natur, so in dem menschlichen Geschlechte durch Vermählung und Mischung der Stoffe und Wirkungen die Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Erscheinungen hervorbringt? Denn der wie den einzelnen Naturen, so den einzelnen Völkern eingelegte Trieb des eigenen Lebens und Gestaltens ist stark genug, um die mannigfaltigsten Einwirkungen und fremde Stoffe zu bewältigen und in sein Eigenthum und gleichsam in sein Saft und Kraft zu verwandeln. Selbst der gewaltigste, der dem eigenen Triebe eines Volks zumeist feindselige Stoff, die fremde Sprache, über seinen Stämmen ausgebreitet, muß sich den hier wirksamen Kräften unterwerfen und nach ihrer Wirkung umbilden; oder haben die Völker der Lombardey, des südlichen und nördlichen Galliens, der pyrenäischen Halbinsel und der britischen Inseln nicht gewußt die über sie gekommene lateinische Sprache so umzugestalten, daß sie den einer jeden Nation eigenen Charakter und Geist athmet und widerstrahlt? Wer, dem die Hypothesen noch nicht Unbefangenheit und Besinnung geraubt, kann zweifeln, daß man in diesem Kreise von Ansichten allein auf dem festen und wahren Boden ächt historischer Forschung, natürlicher Entwickelung und organischer Schöpfung stehe? Wenn aber der Verfasser mit seinem Verfahren, welches den engen und vielverschlungenen Verkehr der Völker auflöst, um jedes einzuhegen und für sich groß zu ziehen, aus diesem Kreise ausgeschlossen ist, so mag er nur zurücknehmen, daß, unserer Ueberzeugung nach, seine Art und Weise „der geschichtlichen Erfahrung schnurstracks widerspricht," und wohl erwägen, ob, was ihm eine organische und natürliche Entwickelung scheint, nicht sehr einer Schöpfung aus Nichts gleich sieht, die das Vorliegende, überall Gebotene,

Natürliche übersieht, um selbsterzeugten Luftgebilden nachzugehen.

Doch ich fühle, daß in dieser Ausführlichkeit dem Verfasser folgend, unsere Erörterung zu einem eigenen Buche anwachsen würde, und begnüge mich, in Bezug auf seine weitere Bestreitung des Zusammenhanges zwischen ägyptischer und ältestgriechischer Kunst Folgendes summarisch zu bemerken: Nicht darauf kommt es bey Kekrops und der alten Burg Kekropia an, ob zuerst Theopompus ihn einen Saïten genannt hat, sondern ob sich hinter diesem Namen altattischer Sage Einwanderung ägyptischer Pflanzer und Götter verbirgt, und die „Argumentation Diodors für den ägyptischen Kanon des Telekles und Theodoros" stehet auch nach des Verf. Zergliederung im Kunstblatt 1828. St. 79. S. 314. als Ueberlieferung alter Kunstschulen noch so fest wie zuvor. Was dann die Erörterung des Hauptbeweises für meine Ansicht belangt, daß sich allmählige Entwickelung voller Göttergestalten nicht nachweisen lasse, und am wenigsten heilige rohe Symbole dazu geeignet seyen, so ist mir unbegreiflich, wie er nach Lesung von Anmerkung 14. S. 175 noch behaupten konnte, es lasse sich „schwerlich durch authentische Zeugnisse erhärten, daß in mehreren Heiligthümern an die Stelle roher Steinblöcke und Holzpfähle sogleich Bilder von völlig menschlicher Gestalt getreten seyen," und dieses so nackt und bloß, ohne die deutlichsten, übereinstimmendsten Aussagen, daß dieses in den Heratempeln auf Samos und zu Argos allerdings geschehen sey, auch nur einer Beachtung zu würdigen? Wohin soll es mit solchen Untersuchungen kommen, wenn auf diese Art verfahren wird, der ich aus Achtung für ihn ihr Beywort zu geben Bedenken trage? Was hierauf folgt: „Während man sich nun an manchen Orten immerfort mit solchen einfachen Zeichen der Götteranwesenheit (den rohen Symbolen) begnügte, versuchte man in andern Gegenden mehr von dem Charakter der Gottheit im Bilde darzustellen, und eine menschliche Gestalt zur Trägerinn von allerley Attributen zu machen, entweder bloß von einer größern Kühnheit, oder auch von einer gewissen Kunstfertigkeit beseelt,

wie sie sich indessen auch beynahe bey Kindern und Wilden findet. Da setzte man denn in dem einen Orte einen Kopf auf einen Pfahl oder Block, in dem andern schnitzte man ein ganzes Xoanon oder Holzbild;" das Alles klingt allerdings wie Geschichte oder doch Ueberlieferung, wie Ergebniß weiter und gründlicher historischer Forschung, vor welcher die Tenebrae officinarum sich erhellen — die Mauern der Vergangenheit weichen aus einander, man sieht die menschliche Gestalt zur Trägerinn „der Attribute erwählen, hier wird ein Kopf auf einen Pfahl „gesetzt, dort ein Xoanon geschnitzt" — und gleichwohl ist Alles aus der Luft gegriffen, ein reines νεανιεύεσθαι, wie man es eben brauchte, um eine unerfreuliche Lücke der geschichtlichen Forschung mit Geweben der Phantasie zu überspinnen. Nachdem man die Spuren mythisch-historischer Ueberlieferung übersehen, und die sie verfolgende und offenliegende Untersuchung abgewiesen hat, ist des Lucretius video per inane geri res zurückgekehrt. Besser thut hier immer noch Heinrich Meyer, indem er, ohne sich auf Widerlegung einzulassen, sich begnügt, die ihm unbequeme Meynung auf die Seite zu schieben, um auf dem betretenen Wege fortwandelnd das alte Mährlein von Neuem zu erzählen: „Auf solche Steine (die man als Götter verehrt) wurden nun bald auch Köpfe gesetzt u. s. w.," was dann freylich wundersam genug klingt, rohe Steine und Köpfe darauf; dann kommt Uebung, die den Arbeitern Muth verleiht, jenen unförmlichen Massen die Gestalt von menschlichen Figuren zu geben, wo man wieder nicht begreift, warum Jemand, der einen Kopf machen kann, noch besondern Muth braucht, um einen Arm oder ein Bein zu machen, zumal da man das Alles sich, so will es der Verfasser, nicht anders als „noch völlig roh, steif, bewegungslos und mißgestaltet" denken darf.

Anlangend den Typus, welcher sich in der griechischen Kunst festsetzte, so kann es vor der Hand gleichgültig seyn, was Hrn. Prof. Müller zu seiner Erklärung genügt; uns aber genügt, daß er einen solchen Typus und seinen langen Bestand anerkannt hat. Schwankungen und Verbesserungen in dem durch die angenomme-

nen Formen gezogenen Umkreise sind natürlich nicht ausgeschlossen; doch thut der Verfasser Unrecht, die von dem Rohesten ausgehenden und sich allmählig verbessernden Formen der ältesten Münzen hieherzuziehen, da die Schwierigkeit dieser neuen Kunst des Stempelschneidens hier die Mißgestalt offenbar auch da noch hervorbrachte, wo man in weichen Stoffen längst darüber hinaus war. Dazu ist das Beyspiel der Münze, die einen Centauren oder Faun vorstellt, welcher eine Frau davonträgt, unglücklich gewählt. Einmal ist bekannt, daß auf mehreren Münzen aus Zeiten der schon vorgerückten Kunst noch uralte und rohe Gepräge treu wiederholt werden, nicht unwahrscheinlich Copien alter Bildsäulen stadtbeschützender Götter, wie das nach dem Homerischen Hercules in der Unterwelt geformte Bild des in die Kniee gesunkenen und pfeilschießenden Hercules auf der Rückseite der Münzen von Thasos, der Silen auf denen von Naxos in Sicilien. Die Schönheit der Köpfe auf den Hauptseiten zeiget, daß man, besseren Gepräges schon mächtig, hier die alten Formen absichtlich beybehielt. Daß die rohen Münzen mit dem angeführten Gepräge dahin gehören, zeigt der auf mehreren sehr zierlich gearbeitete Helm der vorderen Seite. Dazu hat die Gruppe in ihrer ältesten Form etwas ächt Barbarisches, von den allerfrühesten hellenischen Alterthümern der Kunst noch auffallend Abweichendes. Nun ist seit Sestini's Untersuchungen in Lettere Numismatiche T. VI. p. 2. bekannt, daß diese Münzen der Stadt Lete gehören? (die Inschrift, *βουστροφηδὸν* gestellt, hat auf mehreren deutlich *ΛΕΤΑΙΟΝ*, und Ptolemäus nennt die Stadt *Λητῆ*, wovon *ΛΕΤΑΙΟΝ* d. i. *Ληταίων* für die Einwohner die richtige Benennung ist). Von Plinius aber wird dieselbe in das Innere von Makedonien gesetzt, und dadurch deutlich genug als eine nichtgriechische bezeichnet, welche demnach ein altes makedonisch-barbarisches Stadtbild in ihr Münzwappen stellte, nachdem sie von den benachbarten Griechen die Kunst des ~~Ausprägens~~ Schlagens ihrer Münzen gleich andern nicht hellenischen Städten angenommen hatte.* Auch können die schwarzen Vasenbilder nicht beygezogen werden, um die Idee eines herrschenden Typus zu bestreiten, die gerade

Il. V. 395 sq. Mionnet, Suppl. II. pl. 8. ist nicht roh.

* Siehe Pfr. Müller's Handb. d. Archäol. der Kunst. S. 613.

in den ältesten mit der größten Schärfe und Bestimmtheit ausgedrückt ist. Wenn aber neben den zwar steifen, ja fast starren Bildern in ihrem noch bestimmten Maß des Profils, der Augen, der Glieder, der Stellung gemessene Seltsamkeit oft „recht widerliche und seltsame Gestalten" vorkommen, so sind diese keineswegs als die Uranfänge nothwendig zu betrachten, denn nicht selten haben sie als Zeichen späteren Ursprungs freyere Bewegung als die alterthümlichsten und nach fester Regel gemachten Figuren: es erscheint dann, wie häufig auch in der späteren Zeit, schlechte und übereilte Arbeit neben sorgfältiger und geübter. Endlich meynt der Verfasser, würde gerade dann, wenn ein solcher strenger Typus die altgriechische Kunst beherrscht hätte, eine sehr augenfällige Uebereinstimmung derselben mit dem ägyptischen Kunststyl dargethan werden müssen, um den Schluß auf Uebertragung zu rechtfertigen. Ich kann hier den Verf. seinen Erörterungen über die Verschiedenheit des griechischen und ägyptischen Typus überlassen, da sie nichts beweisen. Hier genügen einige Bemerkungen. Erstens kennen wir die Denkmäler nicht, welche Pausanias noch in den Tempeln als ägyptische, und ägyptisch-ähnliche bezeichnet, s. Anm. 33., und somit fehlen uns die wichtigsten Urkunden, um eine aus andern Gründen feststehende Thatsache noch mehr zu stützen. Zweytens geht die ägyptische Ueberlieferung nicht rein nach Griechenland über, sondern mischt sich mit dem Lokalen und Nationalen, und wenn die Sage dem Dädalus die Umgestaltung des ägyptischen Gepräges beylegt, so deutet sie doch wohl deutlich genug an, daß schon in jenen fernsten Zeiten das Ueberlieferte dem Einheimischen zu einer Kunstform verschmolzen ward, welche den alten Nationaltypus nur noch trübe durchscheinen ließ. Allerdings haben auch die ältesten griechischen Figuren ihre bestimmten nationalen Eigenthümlichkeiten, und es ist offenbar, daß ihnen, einzelne Fälle, wie z. B. die Tetradrachmen von Attika, ausgenommen, das menschliche Antlitz hellenischen Geschlechtes eben so zum Grunde liegt, wie der ägyptischen das äthiopische; aber so groß ist der Unterschied nicht, wie sich der Verf. einbildet. Die Uebereinstimmung

mung in Zeichnung der Augen, die auch im Profil so angelegt sind, als sähe man sie von Vorn und ihre Ausdehnung nach der Länge erkennt der Verf. selbst an, und sie ist für die ursprüngliche Gemeinsamkeit von großer Bedeutung. Wenn sich aber die Attribute der ägyptischen Götter „nicht in altgriechischen Bildwerken finden", so findet sich dagegen (vergl. Gustav Fr. Wagen über die Mumien der k. Akad. d. Wissenschaften zu München, in ihren Denkschriften vom J. 1818 zu Anf.) der Thyrsusstab nebst dem Weinlaub und den Weintrauben auf den ächten und alten ägyptischen Osirisbildern des prachtvollen Münchner Sarkophages, deßgleichen das Pantherfell, mit dem der Thyrsusstab des Gottes selbst und die geweihten Frauen geschmückt sind. Herr Prof. Müller hat in dem, was er historische Kritik nennt, sich weites Feld gegen die Verlässigkeit des Herodot gemacht, und vielleicht Manchen bewogen, seinen eigenen Verknüpfungen und Muthmaßungen mehr zu trauen als der schlichten Ueberlieferung des alten Vaters der Geschichte. Wenn nun Herodot (II. 42.) den Osiris für den Dionysos der Griechen erklärt, wie will der Verf. der Bestätigung dieser von ihm weit weggewiesenen Gleichstellung ausweichen, welche sie durch die Gleichheit der entschiedensten Symbole des Thyrsus und des Pantherfelles für den Gott und die Bacchä auf diesen ächten und lautern Urkunden der ägyptischen Malerey ganz unerwartet nach mehreren tausend Jahren erhält? Ist aber Dionysos ägyptisch, sey es, daß seinem Cultus der des ägyptischen Gottes vereiniget wurde, oder daß vor dessen Ankunft kein Dionysoscult war, so sind es auch die darauf gegründeten Mysterien, und wie nach Herrn von Hammer auf einem Sarkophagbrett in Wien, wird man auch bey uns die heiligen Schleyer, die Gürtel, die Opferschalen, die Granatäpfel, die Brode und Opferkörbe, die aus den Vorstellungen griechischer Mysterien besonders auf Vasen bekannt sind, wiederfinden. — „Wir sehen," sagt der einsichtsvolle und zugleich ganz unbefangene Verfasser der angeführten Abh. S. 43, „hier Scenen aus den Mysterien des Osiris, ganz wie wir auf so vielen Sarkophagen der Grie-

chen und Römer Vorstellungen aus den Mysterien des Dionysos sehen; in beyden spielen Thyrsus und Pantherfell dieselbe Rolle." —

In der Kleidung stimmen besonders die faltenlosen enganschließenden bunten Frauengewande auf altgriechischen Vasenbildern ältesten Styls, deren Hr. Prof. Müller nicht gedachte, als er behauptete, sie seyen der griechischen Kunst immer fremd geblieben, und welche sogar den ägyptischen Streif vorn herab haben, mit der Kleidung der ägyptischen Bilder zusammen, und auf den ältesten Reliefen die nach Art der Kalantika angelegte Masse der Haare oder Kopfbedeckung. Auch ist das gerade Ausschreiten der Füße und das Herabstrecken der Arme (*τὰς μὲν χεῖρας παρατεταμένας, τὰ δὲ σκέλη διαβεβηκότα.* Diodor I. 98.) das Zurückschieben und Geradhalten des Kopfes und das Anziehen der Schultern zu charakteristisch, als daß die Uebereinstimmung hierin in ägyptischen und altgriechischen Bildern bloß aus der Unbeholfenheit der Kunst sich erklären ließe. Vielleicht geht der Verfasser, welcher in der Meynung steht, noch ganz andern Zusammenhang als diesen artistischen zwischen Griechenland und Aegypten zerstört zu haben, darauf aus, auch die Fäden zu zerreißen, welche sich, wie wir eben sahen, zwischen Dionysos und Osiris hinspinnen; indeß hat es damit eigene Bewandtniß. Wie die Geister nach alter Sage lassen die alten Ueberlieferungen und Documente jeden Hieb seines Schwertes durchgehen und sind immer wieder da, wie zuvor, und während er darauf denkt, alle Spur jenes Zusammenhanges zu tilgen, findet sein vortrefflicher Lehrer, dem außer umfassender Gelehrsamkeit auch eine seltene Unbefangenheit des Urtheils zur Seite steht, Aug. Böckh in dem unvergleichlichen Commentar zu Pindar Olymp. V. 9., sich veranlaßt, dem ursprünglichen, an den Cultus geknüpften Zusammenhang griechischer und ägyptischer Kunst in Bezug auf Athene Polias Zeugniß zu geben: Tam Athenas autem quam Lindum Polias Minerva ex Aegypto videtur advecta esse una cum artis sculptoriae initiis, qua de re dixi ad Ol. VII. (S. 172.) . . . Et Trözene multa sunt rerum Aegyptiarum vestigia, nicht

ohne unseres Verfassers abweichende Ansicht S. 172. zu erwähnen.

Noch geben wir Folgendes zu erwägen. Es ist bekannt, daß die ältesten griechischen und hetrurischen Steine sämmtlich auf dem Rücken die Form der von den Aegyptern heilig gehaltenen Käfer haben, und in der vorderen Fläche die Bilder, auch daß sie gleich den ägyptischen zum Tragen durchbohrt sind. Sie sind demnach ganz nach Art der ägyptischen Scarabäen eingerichtet. Wird diese treue, sogar das altnubische Symbol beybehaltende Wiederholung einer bestimmten Classe ägyptischer Werke in der ältesten griechischen Zeit etwa auch so höchst natürlich seyn, „daß es die Griechen wahrhaftig nicht erst von den Aegyptiern zu lernen brauchten," oder wird es der Verf. abweisen, weil mit dem Scarabäus nicht auch „die Geißeln oder Dreschflegel, die Scepter mit Thierköpfen, die Nilschlüssel und Lotosstengel herübergenommen wurden?" Mir scheinen diese aus der Nacht der fernsten Zeit hervorragenden festen und lichten Punkte so deutlich den Weg zwischen dem Alterthum beyder Völker und ihrer Kunst zu zeigen, daß nur ein unwillkürliches Versessenseyn auf vorgefaßten Ansichten hindern kann zu folgen, quo fata vocant atque augur Apollo.

Lotosblumen: s. Steinblüchel S. 134. – Kanoben in d. Gräben v. Chiusi.

Leid aber thut mir, bey diesen Auseinandersetzungen härter mit einem Manne zusammengestoßen zu seyn, den ich wie wenig andere hochachte, und von dem ich nie eine Schrift aus der Hand gelegt habe, ohne mich belehrt und angeregt zu finden. Indeß haben sich seines sonst hellen Geistes mehrere Vorurtheile bemächtiget, die ihre Wurzeln weit umher erstrecken und oft da ausschlagen, wo man ihrer Erscheinung nicht zu begegnen hoffte. Sein Bestreben, die Griechen von allem fremden Einfluß zu isoliren, und die Ueberzeugung?, daß das eine „organische" Ansicht sey, gehören darunter. Doch ferne von uns bleibe der Gedanke, seinem wahren und großen Verdienste, neben welchem diese Flecken leicht verschwinden, deßhalb zu nahe zu treten, und um so mehr freut es mich, nach jenen schlimmen Auseinandersetzun-

gen auf eine Partie zu stoßen, in der seine Gelehrsamkeit mit einem richtigen Urtheil und einer ausnehmenden Seherkraft des Geistes verbunden im schönsten Lichte strahlt. Es ist seine Darstellung der Kunst im Homerischen Zeitalter.

Von den Uebrigen, welche unabhängig von unsern Abhandlungen, oder sie bekämpfend, die ihnen entgegenstehende Ansicht zu schirmen gesucht, würde Herr Hofrath Aloysius Hirt wegen des Ansehens, das er seit langer Zeit als Archäolog sich zu erwerben gewußt hat, zumeist ausführliche Berücksichtigung und Widerlegung nöthig machen, wenn er sie nicht schon in dem genannten Aufsatze des Herrn Prof. Müller S. 180 ff. gefunden hätte. Wir können uns deßhalb in Bezug auf ihn kürzer fassen. Es hat nämlich genannter Veteran der archäologischen Literatur sich über die Zeit, von welcher wir handeln, zwey Vorstellungen gebildet, die beyde gleich ungeschichtlich und unhaltbar sind. Die eine, daß unter den Griechen bis zur Zeit des ägyptischen Königes Psammetichus nichts von Bedeutung sey gebildet worden; die andere, daß, nachdem dieser König Aegypten den Griechen geöffnet, und weil er es gethan, sich überall ein reges Leben in der griechischen Kunst gezeiget, indem sie nun von den ägyptischen Vorbildern und daher überlieferten Erfindungen und Geschicklichkeiten in Bewegung gesetzt und vorwärts gebracht worden sey. Vergl. s. Abh. in der Amalthea 2. Bd. S. 27 — 62., auf deren Inhalt er sich in der Beurtheilung dieser Abhandlungen in den B. Jahrb. f. wissenschaftliche Kritik 1827. S. 231 beruft. Um die erste Hypothesis, von der die zweyte abhängt, geltend zu machen, ist er genöthigt, die Erwähnungen von Arbeiten, Uebungen, Werken der Kunst, von denen die Homerischen Gesänge angefüllt sind, aus ihnen durch Deutungen und Drehungen, die weder der historischen noch der kritischen Muse gehören, zu umgehen oder zu verhüllen, und die Kunstwerke nebst den Fertigkeiten, aus denen sie hervorgegangen, anderwärts, z. B. bey den Phönikiern, unterzubringen. Und wie verfährt er dabey? Nach hergebrachter Weise veralteter Gelehrsamkeit wird angenommen, daß zu

Homers Zeit nichts gewesen, wovon er nicht geredet, und also keine Sache als damals vorhanden angenommen werden könne, im Fall er nicht davon Erwähnung gethan. Da nun im Homer Zeichnen und Malen nicht besonders erwähnt werden, und das später dafür gebrauchte Wort γράφειν bey ihm ritzen und kratzen bedeutet (die analogen Wörter ποικίλλειν, δαιδάλλειν konnten von jedem Ausschmücken durch Kunst gebraucht werden, wie μιαίνειν, für färben Il. Δ, 141. gebraucht, der alten Malerey, der wie bekannt das Anstreichen der Figuren genügt, vollkommen gemäß ist), so haben diese Künste nicht einmal in der Grundlage bestanden, ja sogar — wiewohl Helena, Circe bunte Kleider weben und Penelope selbst davon den Namen hat — es sind auch keine Kleider mit bildlichen Gegenständen gewirkt worden. Homer erwähnt ferner keine Formen in Thon, keine Modelle in Holz, und der δούριος ἵππος, das trojanische Pferd, das man allenfalls dafür halten könnte, von dem „begreift Herr Hirt leicht," daß „dieß eher einem unförmlichen Gerüste, als der wirklichen Gestalt eines Pferdes ähnlich seyn mochte." Wie aber, wenn die Beschreibung des Pferdes bey Tryphiodorus, gleich allen Stoffen dieser Spätlinge der griechischen Epik aus früheren Werken und namentlich aus den Cyklikern geschöpft, die Sage von der Ausführung dieses Kolosses ganz anders überliefert, und wenn Herr Hirt ihn als unbequeme Gewähr verschmäht, kann er uns zumuthen auch leicht zu begreifen, wie die Trojaner ein unförmliches Gerüst für ein Pferd gehalten und als Weihgeschenk für die Pallas in die Stadt durch die zerbrochenen Mauern eingeführt haben? Epeos aber, dem die Sage das ξόανον des Hermes zu Argos beylegte, Paus. 2, 29., konnte wohl einen Mercurius schnitzen, aber kein Pferd zimmern? Und dieses Herumfahren und Schalten mit alter Sage soll historischen Ergebnissen zur Begründung dienen? Indeß dem Leichtbegreifenden gab es einmal keine Modelle und nichts ihnen Aehnliches im Homer, und also, das folgt nun ganz von selbst, kann es auch kein Treiben der Metalle gegeben haben. Von dieser Stärke der

Beweiskraft ist ungefähr auch das Uebrige, was für jene Hypothesis vorgebracht wird.

Anlangend die andere Hypothesis über Ausfluß der griechischen Kunst aus dem durch Psammetichus geöffneten Aegypten, so wird Niemand in Abrede stellen, daß der nun lebhaftere Verkehr mit jenem Lande wie auf Anderes, so auch auf die Kunst, besonders in den nahgelegenen Schulen von Rhodus, Samos und auf der Küste von Kleinasien wohlthätig eingewirkt habe; aber die damals eben in allen griechischen Staaten und Landen gleichmäßig und in ähnlicher Weise beginnende und sich aus überlieferten Formen zum freyen Schaffen erhebende Kunstentwickelung der Griechen aus dem Lande uralter und steifer Form jetzo noch herzuleiten, ist wegen der gänzlichen und innern Verschiedenheit dessen, was dort war und nun hier geschah, ganz unmöglich, und zeuget zugleich von einer gänzlichen Unbekanntschaft mit demjenigen, was neben der Kunst in dem ganzen Gebiete des Wissens, Denkens, Könnens und Schaffens damals in Griechenland geschah und wie es geschah. Jemand, der die Bewegung der Plastik aus Aegypten deßhalb herleitet, weil damals das Land den Griechen geöffnet wurde, der muß auch die damals beginnende neue Staatenordnung, Gesetzgebung, Philosophie, Tonkunst, Lyrik und was sonst nicht Alles aus Aegypten herüberleiten, weil sie mit derselben Eröffnung zusammentrifft, und Solon, Pythagoras u. a. nach Aegypten gegangen sind; er muß, wie der Nil das ausgedörrte Land in Aegypten überschwemmt, so eine gleichmäßige geistige Nilüberschwemmung über alle Inseln, Staaten und Continente der Griechen vom Phasis bis nach dem Rhodanus ausbreiten, um den trockenen Boden des hellenischen Geistes mit dem Naß des von Gott entsprungenen Stromes zu befeuchten und zu befruchten. Hr. Aloysius Hirt ist zwar erst mit der Kunst in das Reine gekommen, aber er, oder irgend einer seiner Freunde und Genosse seines Geistes, kann die ganz gleiche Befruchtung des Uebrigen ganz in gleicher Weise darzuthun nicht von sich weisen, und haben sie ihr löbliches Vorhaben zu Stande gebracht, und den griechischen Genius seiner selbstthätigen Herrlichkeit entkleidet, um

ihn in den ägyptischen Weiher unterzutauchen; dann wollen wir ihre kritische Muse zum König Echetus schicken, der ihr die Nase und die Ohren mit grausamem Erze abschneiden soll:

ἐς Ἔχετον βασιλῆα βροτῶν δηλήμονα πάντων
ὃς καὶ ῥῖνα τάμησι καὶ οὔατα νηλέϊ χαλκῷ.

Gehen wir von dem Ursprunge der griechischen Kunst auf ihre älteste Gestalt über, so begreift man leicht, daß von der Art, wie man sich die Kunst entstanden denkt, die Ansichten über ihren frühesten Charakter wenigstens zum Theil bedingt werden. Wer demnach die älteste Plastik in Griechenland, wie die Pflanze aus dem Keime, ganz ohne fremden Einfluß durch den natürlichen Bildungstrieb der Menschen allein hervortreiben und erwachsen läßt, der verfährt nun, wie Herr Meyer nach Winckelmann thut, ganz folgerecht, wenn er denselben Trieb sich mit einer im Ganzen ebenmäßigen Kraft äußern und dadurch die Kunst von einem Zeitalter in das andere immer mehr und besser aufschießen und sich entfalten läßt, bis zuletzt der allmählig groß und stark gewordene Baum Blüthen und Früchte trägt. Das ist die eigentliche, von Herrn Müller in anderem Sinn genommene organische, aber freylich eine ganz imaginäre Geschichte der Kunst, der alle Meldungen der wirklichen, die übriggebliebenen Denkmäler und die Natur der Verhältnisse gleich stark widersprechen; indeß diesem Uebelstand kann einmal nicht abgeholfen werden, und wer sich entschließt, diesen Weg zu wandeln, muß es eben mit verschlossenen Augen und Ohren thun, um durch kein Widerstreben der Erscheinungen in dem freyen Walten seines Geistes gestört zu werden. Indem wir diese Schaar ihre bequeme Straße gehen lassen, wenden wir uns wieder zu K. O. Müller, welcher, zu sehr Geschichtforscher, um ihr zu folgen, und als solcher an Fassung und Lösung historischer Aufgaben gewöhnt ist. Wenn auch nicht durch alle, so läßt er doch durch einen der angeführten Gründe, nämlich durch den andauernden Namen und Einfluß der Dädaliden bis auf Dipönus und Scyllis herab sich bestimmen, einen alten und in überlieferten Formen beharrlichen Typus anzuerkennen, welcher von den frühesten Zeiten bis um die 50. Olympiade

herab, im Ganzen sich bewahrt habe; indeß über die Ausbreitung, Festigkeit und Dauer desselben und über die Gründe seines Bestandes weicht er in mehr als Einer Hinsicht von diesen Abhandlungen ab. Hier also finden wir uns mit dem Gegner auf einem zugestandenen Grund und Boden, und es handelt sich ihm gegenüber nicht, ihn erst zu erkämpfen, sondern nur zu umgränzen und seine Natur näher zu bestimmen. Anlangend nun die Ausbreitung und Herrschaft des altgriechischen Typus (denn die Beymischung des ägyptischen ist schon früher behandelt worden), so ist neben derselben, wie K. O. Müller XXXVI. S. 177 sagt, in den Werken der früheren griechischen Kunst Mannigfaltigkeit in der Anordnung und Zeichnung der Figuren nicht ausgeschlossen, wenn auch diese Mannigfaltigkeit nicht, wie ihm scheint, groß genannt werden kann, und wenn auch der stehende Charakter derselben durch die Annahme von „manchem Herkömmlichen" in ihm zu schwach bezeichnet ist. Denn wie könnte jene Mannigfaltigkeit groß seyn, da jede Figur, Stellung, Wendung, Kleidung im alten Syl einen so bestimmten, nicht von der innern Wahrheit, sondern von der Ueberlieferung hergenommenen Charakter trägt, und wie könnte „manches Herkömmliche" die rechte Bezeichnung für jenen Charakter seyn, der ungeachtet der Verschiedenheiten und Abstufungen, die er zeiget, doch in sich so fest und durch sich so kennbar ist, daß durch ihn, wie durch ein gemeinsames Gepräge, alle Erzeugnisse aller Zeiten und Stoffe nicht nur vor der Entwickelung, sondern auch nach derselben nicht wenig Werke, die ihn beybehalten, Münzen, Vasen, Reliefe und runde Bilder gestempelt sind, und eben so nach ihm erkannt, wie von den Werken anderer Völker, besonders der italischen, unterschieden werden. Wer dieses erwägt, wird in dem manchen Herkömmlichen und in dem Festhalten an dem nichtigen und nichtssagenden Ausdruck eines conventionellen Typus das innere Widerstreben nicht verkennen, mit dem man darangeht, eine offenliegende Thatsache und ihre unbequemen Folgen anzuerkennen. Wir wiederholen es auch auf die Gefahr, daß die Gegner der Pharaonen und ihrer Priester darüber ungeduldig werden,

daß Griechenland hier vollkommen das Schauspiel des Morgenlandes, und namentlich Aegyptenlandes wiederholt. Der Gesichtspunkt aber, unter welchen wir die Sache gebracht haben, steht vollkommen parallel demjenigen, unter welchem Plato in der oben angeführten Stelle die ägyptische Kunst betrachtet: *ΑΘ. Ὅπου δὲ νόμοι καλῶς εἰσι κείμενοι .... οἰόμεθα ἐξέσεσθαι τοῖς ποιητικοῖς ὅ, τι περ ἂν αὐτὸν τὸν ποιητὴν ἐν τῇ ποιήσει τέρπῃ ῥυθμοῦ ἢ μέλους ἢ ῥήματος ἐχόμενον, τοῦτο διδάσκοντα καὶ τοὺς τῶν εὐνόμων παῖδας καὶ νέους ἐν τοῖς χοροῖς ὅτι ἂν τύχοι ἀπεργάζεσθαι πρὸς ἀρετὴν ἢ μοχθηρίαν; ΚΛ. οὗτοι δὴ τοῦτο γε λόγον ἔχει. ΜΕ. πῶς γὰρ ἄν; ΑΘ. Νῦν δέ γε αὐτὸ, ὡς ἔπος εἰπεῖν ἐν πάσαις ταῖς πόλεσιν ἔξεστι δρᾶν πλὴν κατ' Αἴγυπτον. ΚΛ. Ἐν Αἰγύπτῳ δὲ δὴ πῶς τὸ τοιοῦτον φῆς νομοθετεῖσθαι; ΑΘ. Θαῦμα καὶ ἀκοῦσαι. πάλαι γὰρ δή ποτε, ὡς ἔοικεν ἐγνώσθη παρ' αὐτοῖς οὗτος ὁ λόγος, ὃν τανῦν λέγομεν ἡμεῖς, ὅτι καλὰ μὲν σχήματα, καλὰ δὲ μέλη δεῖ μεταχειρίζεσθαι ταῖς συνηθείαις τοὺς ἐν ταῖς πόλεσι νέους. Ταξάμενοι δὲ ταῦτα ἄττα ἐστὶ καὶ ὁποῖ' ἄττα ἀπέφαιναν ἐν τοῖς ἱεροῖς. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἐξῆν οὔτε ζωγράφοις, οὔτ' ἄλλοις ὅσα σχήματα καὶ ὁποῖ' ἄττα ἀπεργάζονται καινοτομεῖν, οὔτ' ἐπινοεῖν ἀλλ' ἄττα ἢ τὰ πάτρια, οὐδὲ νῦν ἔξεστιν, οὔτ' ἐν τούτοις, οὔτ' ἐν μουσικῇ συμπάσῃ· σκοπῶν δ' εὑρήσεις αὐτόδε τὸ μυριοστὸν ἔτος γεγραμμένα, ἢ τετυπωμένα (οὐχ ὡς ἔπος εἰπεῖν μυριοστὸν ἔτος ἀλλ' ὄντως) τῶν νῦν δεδημιουργημένων οὔτε τι καλλίονα, οὔτ' αἰσχίω, τὴν αὐτὴν δὲ τέχνην ἀπειργασμένα.* In den Gesetzen, Opp. T. II. p. 656. B. seq. — Es ist jetzo bekannt genug, wie gar nicht unbeträchtlich die innere Verschiedenheit in den Werken der ägyptischen Kunst nach Zeiten, Orten und Geschicklichkeiten der Urheber ihrer Werke ist, so wie, daß in den Bildungen von den rohesten unbischen Idolen an bis herauf zu den mit fast idealer Schönheit und Anmuth ausgestatteten feinsten ägyptischen Bildwerken und Bildsäulen (das bewundernswürdige Haupt des sogenannten jungen Memnon im brittischen Museum, über welches der selige Hayden in der Amal-

thea II. S. 120 ff. gründlich und gelehrt geschrieben hat, gehört unter dieselben) eine nicht geringere Mannigfaltigkeit vorliegt, als unter den Werken des ältern griechischen Styls. Gleichwohl hat Plato recht, sie als die Werke Einer Zeit und Eines Geistes zu betrachten, weil in ihnen ungeachtet jenes Grades innerer Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit doch überall dasselbe Gepräge und die feste Satzung für Stellung, Anordnung, Ausschmückung und Gestaltung sichtbar ist, welche sich weder in dem Häßlichsten noch in dem Schönsten verläugnet.

Ist aber die Erscheinung in Griechenland und Aegypten wesentlich dieselbe, wie es bey der Offenkundigkeit und Bestimmtheit der Denkmäler Niemand läugnen kann, der nur z. B. die alten Palladien, welche sich zufällig in größerer Anzahl erhalten haben, oder die unter dem thörichten Namen der Hoffnung begriffenen, das Gewand aufhebenden weiblichen Figuren alten Styles vergleicht, die an Eigenthümlichkeit, Unerschütterlichkeit des Gepräges keinem ägyptischen Frauenbilde etwas nachgeben; dann müssen auch, wie die Wirkungen, eben so die Ursachen eine feste Analogie haben. Es kommt aber hier nicht darauf an, wie K. O. Müller zu glauben scheint, daß man annehmen müsse, das ägyptische Gesetz oder die priesterliche Herrschaft, welche dasselbe in Aegypten schirmte, sey in leibhafter Gestalt nach Griechenland übergepflanzt worden. Jenes Gesetz selber war Ausdruck und Form des Geistes der alten Religion, und bestand dieser Geist des alten Cultus in Griechenland, so bedarf man hier nicht des ägyptischen Buchstabens, noch der ägyptischen Formen priesterlicher Ordnung, er wird auch ohne dieselben sich auch in Griechenland in ähnlichen Wirkungen offenbaren. Der Geist der Religion aber steht für sich wieder nicht allein, sondern in Verbindung mit der Scheu vor jeder alten und ehrenwerthen Ueberlieferung, ja es ist nur die stärkste und entschiedenste Form dieser Scheu, welche da alle Verhältnisse des Lebens durchdringt, wo die Völker noch in ursprünglicher Schlichtheit und Befangenheit beharren.

Gehen wir aber in das Einzelne der Sache, so scheint K. O.

Müller in den ersten Abschnitten seiner Arbeit XXXVI. S. 176. im Ganzen mit den Ansichten der Abhandlung übereinzustimmen, nur daß auch hier er zurückhält, abdingt und jeden Schritt vorwärts wie mit dem geheimen Wunsche thut, ihn wieder rückwärts zu thun. Statt die Festigkeit alterthümlicher Satzungen im ganzen frühen Alterthum anzuerkennen, begnügt er sich, die Hellenen „eigentlich immerdar," besonders aber in den frühern Zeiten sehr weit von jenem flüchtigen Leichtsinn entfernt zu zeigen, mit dem in neuerer Zeit ein Jeder sich auf seine Hand gern etwas Neues bildet, ehe er das beste Vorhandene kennen gelernt hat. Statt den Zwang wahrzunehmen, der beym festen Bestand alter Ordnungen auch den Widerstehenden zurückhält, neigt er sich auf ein „freywilliges Anschließen aller Künstler an anerkannt große Muster," ohne welches freywillige Anschließen „die Consequenz, welche die alte Kunst in ihren Darstellungen von Göttern und Helden zeigt, sich niemals hätte bilden können," obwohl in der Zeit, von welcher hier die Rede ist, noch kein Anschließen an große Muster denkbar ist, weil noch keine vorhanden waren. Indeß scheint nach diesen Verflüchtigungen des Althelleniſchen in festen Formen befangenen Geistes der Verfasser doch in die offene und richtige Ansicht einzulenken. „In früheren Zeiten," sagt er, „macht diese Anhänglichkeit an das Herkommen, diese Ehrfurcht vor der Sitte und Weihe der Väter, einen besondern hervorstechenden Charakterzug der helleniſchen Stämme aus." Die Ungenauigkeit der Verbindung, nach welcher oben ein freywilliges Anschließen an große Muster und hier Anhänglichkeit an das Herkommen, zwey ganz verschiedene Dinge durch das zeigende Wort dieſe parallel gestellt werden, übergehen wir, um wie vorher die Anerkennung eines alten Kunsttypus, so hier die Anerkennung zweyer seiner Hauptgründe, die Anhänglichkeit an das Herkommen und die Ehrfurcht vor altväterlicher Sitte hervorzuheben. Nun ist aber Herkommen und Sitte der Vorfahren gerade die Ueberlieferung im weitesten Sinne, und die Ehrfurcht vor ihm äußert sich eben in einem Festhalten an ihm im Wechsel der Zeiten und der Bestrebungen. Auch zur

Anerkennung des Einflusses der Religion hat er sich entschlossen, wiewohl mit derselben Schüchternheit des Ausdrucks: „dazu kommt die Scheu vor dem Heiligen, wozu die Tempelbilder — damals die Hauptgegenstände der Kunst — natürlich gehörten." Ist aber diese Bezeichnung „Scheu vor dem Heiligen" allein und ohne nähere Bestimmung für die wichtige und entscheidende Sache hinreichend? Scheu ist ein schwankender Begriff, hängt von dem Gefühl und der Ansicht des Einzelnen ab. Wird aber eine allgemeine, dem Alterthum als unterscheidendes Zeichen eigene Scheu vor den Göttern gemeynt, so reicht der Begriff zur Erklärung des hier Vorliegenden auch noch nicht hin; denn ein Volk kann die Götter scheuen, ohne deßhalb sich verpflichtet zu achten, ihre aus dem Alterthum überlieferten bizarren Standbilder zu wiederholen. Wir sind demnach genöthigt, uns jene Scheu nicht nur als eine allgemeine, dem ganzen Volk inwohnende, sondern auch in einer solchen Ausdehnung zu denken, daß dadurch die alten Götterbilder vor Veränderung geschützt wurden. Ist aber dieses, so tritt uns hier die in den heiligen Dingen waltende Satzung, τὸ νομιζόμενον, und das Gesetz, ὁ νόμος, entgegen. Denn bekannt ist, daß beydes, νομιζόμενον und νόμος, nicht allein von dem geschriebenen Gesetz, sondern von der alten festen Sitte gebraucht wird, daß es die allgemeine Geltung und ihr Ausdruck eben jenes Festhalten und Bewahren ist. So in der schönen Stelle des Isokrates Areopagit, S. 145. der Reisk. Ausg., welche, dort von den Athenäern gemeint, von allen Griechen gilt: ἀλλ' ἐκεῖνο μόνον ἐτήρουν (ἐν τοῖς ἱεροῖς) ὅπως μηθὲν μήτε τῶν πατρίων καταλύσουσι, μήτ' ἔξω τῶν νομιζομένων προσθήσουσιν· οὐ γὰρ ἐν ταῖς πολυτελείαις ἐνόμιζον εἶναι τὴν εὐσέβειαν, ἀλλ' ἐν τῷ μηθὲν κινεῖν ὧν αὐτοῖς οἱ πρόγονοι παρέδοσαν, er ist eben so in dem spätern Ausspruch der römischen Aruspices bey Tacitus: Nolle deos mutari veterem formam. Histor. IV. 53.* Aber die Griechen machten das Herkömmliche und Ererbte (τὰ νομιζόμενα und τὰ πάτρια) „zur hauptsächlichen Richtschnur, auch

* Illa (carmina sacra) mutari vetat religio et consecratis utendum est. Quintil. I. 6. 41.

ohne von Priestern angehalten zu werden?" XXXVIII. S. 268. Die heiligen Dinge sind wie überall, so auch in Griechenland in der Pflege der Priester, und wie kann Hr. Prof. Müller gerade hier vergessen, daß unter dem Schirme der Heiligthümer alle religiöse Ueberlieferung stand und geschirmt ward, daß zu Eleusis so gut wie zu Delphi und — bey welchen Heiligthümern nicht in gleicher Weise? — das Gebot galt und in Ehren gehalten wurde, das zum Dienst des Gottes Gehörige nach *vaterländischer Sitte* zu verrichten? Was also soll dieser allgemeinen, bekannten, ja anerkannten Ansicht gegenüber die Versicherung, die Griechen hätten nicht nöthig gehabt, von Priestern zur Bewahrung des Ueberlieferten angehalten zu werden? Art und Sitte zu bewahren war allerdings im Geiste des Volks, und die Gesetze des Staats darauf gestellt; aber die Hut, die Pflege dieser altväterlichen Weise in den heiligen Dingen, wo anders war sie, wenn nicht in den Tempeln, das heißt bey den Priestern? Wie kann dieser Folgerung der Verf. anders entgehen, als mit der Annahme, daß bey Schirmung derselben die Tempel, welche keinen andern Zweck als diesen hatten, gleichgültig oder lässig gewesen seyen? Und von wem kam noch zu des Vespasianus Zeit der Ausspruch Nolle deos mutari veterem formam, wenn nicht von den Männern, welchen jener Schirm oblag? Wie sich also auch Hr. Prof. Müller stellen und wenden mag, so bald er diesen Kreis von Vorstellungen berührt, wird er trotz seines Widerstrebens mitten hineingezogen, und was er als eine Scheu vor dem Heiligen schüchtern und schwankend bezeichnet, wird sich, schärfer in das Auge gefaßt, auch ihm als eine aus dem Alterthum überlieferte Satzung gestalten, nach welcher der Frömmigkeit widerstrebend, also für *frevelhaft* gehalten wurde, in den heiligen Dingen, zu denen die Kunst in ihrer ältesten Form gehört, Aenderungen vorzunehmen. Wie bey Allem diesem die „*ausländische Einwirkung*" zu verstehen, die Herr K. O. Müller natürlich abweiset, braucht nach dem Vorhergehenden nicht erst noch erläutert zu werden. Der Geist der alten Religionen, ja der christlichen in ihren festesten Formen, ist hier ursprünglich einer und derselbe, und

diese Einheit und innere Uebereinstimmung, schon in dem religiösen Gefühl der Menschen gegeben, wird durch das gemeinsame Band, welches den alten Cultus der verschiedenen Länder umschlang, noch mehr befestiget. Die Einwirkung bestand, nicht als eine ausländische, sondern als eine nothwendige, nachdem in dem Laufe der Jahrhunderte die Erinnerung an den gemeinsamen Ursprung oder den ursprünglichen Zusammenhang der verschiedenen Götterdienste nur noch schwach und in einzelnen Zügen bewahrt wurde.

Wie also auch der Verf. abdingen und beschränken möge, was er einräumt und annimmt, ist von der Art, daß es ohne das Uebrige, dem er entgehen will, nicht haltbar ist, weil es zur Erklärung nicht ausreicht. Sofort aber sollte man glauben, wären wir mit ihm im Reinen, und er werde, wenn auch sein Sträuben gegen Aegypten, gegen Einwirkung des Fremden, gegen heilige Satzung und priesterlichen Schirm derselben ihn in dem Vorhofe dieser Ansichten hielte, doch nicht auch aus diesem wieder und über die äußersten Schwellen zurück entweichen; doch so stark sind die ihm auch gegen den kleinsten Theil jener Ansicht inwohnenden Antipathien, daß er wie von Neue über die Zugeständnisse ergriffen, sich von ihnen, XXXVIII. S. 269, neu ermannt, um die „Starrsucht," welche die bildende Kunst der Griechen so lange darnieder hielt, auf eine weit einfachere und natürlichere Weise zu erklären, „als durch jenen von einer ägyptisirenden Hierarchie ausgehenden Typus." — Was von dieser ägyptisirenden Hierarchie zu halten, welche die Einbildung des Verf. unaufhörlich beschäftiget und an jeder unbefangenen Auffassung der Sache hindert, so sind die Leser darüber nach dem Vorhergehenden im Klaren. Ehe wir aber dem Verf. weiter folgen, muß die Beweglichkeit und Unstätigkeit, das ἀξύστατον seiner Vorstellungen über den Gegenstand, von dem er handelt, bemerklich gemacht werden. Wir sehen ihn zuerst das Bestreben nach Charakter, Bedeutsamkeit und den Sinn für Anmuth in die ältesten Gebilde der Griechen hineintragen, obwohl er sie für roh und bizarr ausgab. Dann entschloß er sich, einen Typus für die älteste griechi-

sche Kunst gelten zu lassen, doch nur in sehr engen Schranken. Plötzlich aber ist jenes Bestreben nach Anmuth und Bedeutsamkeit verschwunden, diese Beschränkung aufgehoben, und er läßt sie von einer Starrsucht befallen und so lange darnieder gehalten seyn, als ihm nöthig ist. Wie bekannt hört bey der Starrsucht auch das leiseste Zeichen des Lebens auf; Manche, damit befallen, sind als Leichname begraben zu werden in Gefahr gewesen, und er geht demnach mit dieser Annahme auf Einmal weiter, als mir je in den Sinn gekommen. So unmöglich ist es, wo das Urtheil befangen ward und zwischen der Thatsache und vorgefaßten Meinungen unstät umher irrt, einer festen, klaren, in sich abgeschlossenen Ansicht theilhaftig und froh zu werden. Ist aber die altgriechische Kunst erst in Starrsucht gesenket worden, so liegt nun dem Verfasser ob, den Ursprung dieses Leidwesens zu erklären, a. a. O. S. 269. Er meint nämlich „ein besonderes Gewicht legen zu müssen auf den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk. Das Handwerk, sagt er, bringt Dinge, welche das tägliche Leben erfordert, dem Zwecke, wozu sie erfordert werden, gemäß hervor. Die Kunst, im eigentlichen Sinne des Wortes, sucht ein inneres Leben in Gefühl und Phantasie durch äußere, jenem Leben entsprechende Formen darzustellen und mitzutheilen. Handwerksmäßig war also das Verfahren der griechischen Bildner und Bildschnitzer so lange, als sie, bloß das Bedürfniß des Cultus zu befriedigen bedacht, allerley irdene Bilder und hölzerne Puppen verfertigten, damit man etwas habe, dem man die gebührenden Ehren erweisen könne. Dergleichen konnten für öffentlichen und häuslichen Gottesdienst schon in großer Menge fabricirt werden, wie Töpfe und Tiegel für die Küche, ehe Jemand nur den Gedanken faßte, daß es möglich sey, das dem Herzen inwohnende Gefühl von der Größe und Gewalt dieser Gottheiten durch menschliche Gebärde und Haltung in Erz oder Stein auszudrücken. Es war wahrhaftig ein im höchsten Grade verwegener Gedanke, in wessen Geiste er auch zuerst aufgestiegen seyn mag — ein Gedanke, der der Unmöglichkeit Trotz zu bieten schien — ein gewöhnliches Idol des Zeus, in dem die Form ziemlich indifferent war, wo nur

das Beywerk Einiges andeutet, aber an das der fromme Glaube oft um so andächtigere Vorstellungen von dem Vater der Götter und Menschen knüpfen mochte, je weniger ihm äußerlich gegeben war: ein solches Idol auszubilden zu einer Darstellung der Gottheit, die durch sich selbst Huld und Majestät aussprach, und durch das Verdienst des Künstlers Anbetung forderte. Es ist denkbar, daß von einer solchen Belebung des todten Stoffes selbst eine Zeit sich nichts träumen ließ, in der doch in andern Richtungen der höchste und reinste Kunstgeschmack entwickelt war, in der würdevolle oder heitere Chortänze die mannigfachsten Empfindungen darstellten, der gymnastisch gebildete Jüngling bey den Uebungen des Fünfkampfs, vom Flötenspieler begleitet, mit Gewandtheit auch Anmuth entwickelte, und die große Zahl der Dichter und Sänger alte Sagen und Empfindungen der Gegenwart in mannigfaltigen Formen in der schönsten Rede darzustellen wußte. Ja man darf sagen, daß zu der Zeit, da der Mensch sich selbst am meisten zur Schönheit ausschuf, da der nach ächt dorischen Grundsätzen erzogene Jüngling in seiner ganzen Erscheinung, in Gang, Blick und Miene, als ein schönes Bild der Tüchtigkeit und Sophrosyne, und wenn er etwa, heitere Siegesfreude im Gesicht und Adel in jeder Bewegung, einem Päan des Apollon vortanzte, als das herrlichste Agalma des Gottes erschien — die Nachbildung solcher Schönheit in Erz und Stein dem Sinne der Nation gerade am entferntesten liegen mußte. Wenigstens war es natürlich, daß Gymnastik und Chorik, die Künste, die den menschlichen Leib zum Darstellungsmittel haben, vor der Plastik ausgebildet wurden; ihre Ausbildung trifft aber, nach den vorhandenen Nachrichten, besonders in die ersten fünfzig oder sechszig Olympiaden. Der Bildschnitzer oder Thonbildner hielt sich indessen ganz an den herkömmlichen Handwerksbrauch, der ja bey der gewöhnlichen Forterbung der Lebensbeschäftigung auch der Brauch seiner Väter war; er dachte nicht daran, die Natur weiter nachzubilden, als daß man den Gegenstand seiner Arbeit erkannte; und Niemand erwartete es auch von ihm. Daß es wirklich so war, können namentlich

manche

manche Terracottabilder bezeugen, dergleichen man in neueren Zeiten häufig in Attika gefunden (der Rec. hat mehrere der Art bey Obrist Leake, Herrn Burgon und Andern gesehen), plumpe, unförmliche Figuren, in einfachen Stellungen, meist auf viereckigen, massiven Sesseln sitzend, durchaus ohne Anspruch auf Zierlichkeit und Schönheit, und, wie man sieht, mit freyer Hand aus dem Thon geknetet. Wer solche Figuren etwa neben die emaillirten Terracotta's, die man aus den Mumienschachten Aegyptens zu Tausenden heraufholt, stellen kann, möchte sich den Gegensatz eines anspruchlosen Handwerks mit einer durch religiöse Satzung gebundenen und darin beynahe erstarrten Kunst recht anschaulich vergegenwärtigen können." — „Es versteht sich, daß „die Kunstkultur" der Homerischen Zeit eben nicht in diesem strengen Sinne zu nehmen ist. Wenigstens war die plastische Kunst dieser Zeit größtentheils auf Schmuck von Gebäuden, Waffen u. dgl. beschränkt, und die Idole der Götter darf man sich gewiß nicht als lebendige Darstellungen ihrer Eigenthümlichkeit denken."

Hier also ist, wie man sieht, aller Bezug auf Ehrfurcht vor den Sitten der Vorfahren und auf Scheu vor dem Heiligen, wodurch in dem Vorhergehenden die Nacktheit sogenannter natürlicher und populärer Vorstellungen einigermaßen bekleidet ward, von dem Verfasser abgethan, und die Kunst, in Starrheit verfallen, wird in dem Handwerke gleichsam zu Grabe gebracht. Kaum aber ist sie im Sarge, so träumt ihm wieder von ihrer Auferweckung. Die Erinnerung an die Bestrebungen der ältesten Kunst um Bedeutsamkeit und Anmuth erwachen wieder in seinem Geiste, er gedenkt der lichten und schönen Auseinandersetzung Homerischer Kunst, die er selbst gegeben. Handwerksmäßig darf das Bestreben der griechischen Künstler nicht seyn, die Homer schildert und preiset, und was er also von der Starrsucht gesagt, ist von der Homerischen „Kunstkultur" nicht in diesem strengen Sinne zu nehmen. Dann folgt ein wenigstens mit der Bemerkung, die plastische Kunst dieser Zeit sey großen Theils auf Schmuck an Gebäuden, Waffen u. dgl. beschränkt gewesen,

und somit liegt, was man zuerst bey dieser seltsamen Hypothesis bemerken wolle, der Widerspruch ihrer einzelnen Theile mit sich selber offen da. Dann, war schon bey Homer die Kunst nicht auf Idole der Götter beschränkt, sondern auf alle Geräthe und Zierden des Lebens ausgebreitet, was berechtiget ihn wohl, sie nach Homer auf die Verfertigung von allerley hölzernen Puppen und irdenen Bildern zu beschränken, und auf diese nichtige Beschränkung sofort Schlösser zu bauen, die eben so wie ihr fundamentum rein in der Luft stehen? Wie? und sind dem Verfasser auf Einmal alle die kostbaren Arbeiten griechischer Meister vor dem Beginn der Kunstentwickelung aus dem Gedächtnisse gewischt, daß er den Künstler nur noch beschäftigt sieht, seine Thongötzen und Puppen für öffentlichen Gottesdienst in großer Menge zu fabriciren, „wie Töpfe und Tiegel für die Küche." Hat ihm der Gedanke an die mit Gold und Elphenbein bunt geschmückten Homerischen Geräthe nicht die Erinnerung wenigstens an den Kasten des Kypselus oder das aus Gold und Elfenbein gebildete Palladium der Dädaliden geweckt? Hat die Schmiede des Hephästos ihm den Gedanken nicht auf den Erzguß der samischen Künstler zurückgerufen, und konnt' ihm so ganz entfallen, daß in der Homerischen Dichtung Hephästos ein Werk jenes Dädalus nachbildet, dessen späteste Nachkommen er als *Πηλουργούς* zu dem Töpfer, oder, da die hölzernen Puppen der Garderobe nicht entbehren können, als Puppenmacher gar zu dem Schneider in die Lehre thut? Wer die Homerische Kunst anerkennt, hat sich dadurch den Weg versperrt, der Nach-homerischen auszuweichen, in welche jene mit ihren Sagen, Bedürfnissen, Mitteln und Uebungen so übergeht, daß Niemand eine Gränze zu ziehen vermag, wo in der Zeit die Homerische sich von der spätern scheidet, noch bestimmen kann, ob die Ausbildung der Beschreibung des Homerischen Schildes im neunten oder im siebenten Jahrhundert vor unserer Zeit sey vollendet worden.

Indeß hat vielleicht der Verf. einen Unterschied eingesetzt, den wir übersehen, und er meint etwa, daß Topf-, Tiegel- und Götzenmacher einerseits, und die Arbeiter in Erz, Gold, Elfen-

bein, Ebenholz u. dgl. zum Schmucke der Geräthe, der Häuser oder des Leibes andererseits, in gewisser Trennung zu halten seyen? Jene wären dann bloß „das Bedürfniß des Cultus zu befriedigen bedacht gewesen," und diese auf Schmuck des Leibes und des Lebens gerichtet, von jenen wäre die Starrsucht der bildenden Kunst ausgegangen, wenn unter solchen Umständen noch von einer bildenden Kunst die Rede seyn kann, ehe sie vorhanden war, von diesen „die Kunstkultur" der Homerischen Zeit. Fast sollte man glauben, daß ihm dieses Unglaubliche begegnet sey, da er die Starrsucht der Kunst, die er den belobten Handwerkern beylegt, von jener Kunstkultur zu scheiden sucht, jenen die Götterbilder, diesen den Schmuck an Gebäuden, Waffen u. dgl. beylegt. Ist dieses der Sinn jener Stelle (wir sprechen nur hypothetisch, weil er sich nicht deutlich erklärt hat), so wird darin etwas ganz Willkürliches angenommen, sey es, daß man auf Mythus und Sage oder auf die Geschichte der ältesten Kunst selber achtet. Von der Sage wird bey Prometheus, Hephästos und Athene, den Lehrern kunstreicher Arbeit kein Unterschied der Handwerker und ihrer Richtung angedeutet, ja sie läßt den Dädalus, den Ahnherrn aller Götterbildner, auch den Tanz bilden, welchen Theseus der Ariadne gelehrt; die älteste Kunstgeschichte aber, bis herab auf Phidias, zeiget uns die größten Meister eben so erfahren in Bildung der Götter wie der kunstreichen Geräthe. Dazu würde jene willkürliche Scheidung der Sache nicht einmal irgend einen Vorschub thun, da gerade Alles in jener fernen Zeit, was außer dem engen Kreis der Götterbilder vorhanden war, und wovon sich Nachricht oder ein Ueberrest erhalten hat, sey es irdenes Gefäß, Relief auf Marmor, Münzen, Bronzen, dieselbe Steifigkeit und Unbeholfenheit offenbart, die den Götterbildern eigen war, und dadurch von dem allgemeinen, aller bildlichen Arbeit gleichmäßig aufgedrückten Charakter der ältesten Kunstzeit Zeugniß gibt. Jemand also, der die Handwerker für das Bedürfniß des Cultus und die Handwerker für den Schmuck der Gebäude, Kleider und Geräthe tren-

nen, jenen Starrsucht, diesen eine Kunstkultur beylegen wollte, würde nicht nur etwas ganz und gar Imaginäres einsetzen, sondern auch nicht einmal die Genugthuung haben, mit solch einer Hypothesis irgend etwas erklären zu können. Oder entspricht etwa das Zeugniß des frühen Alterthums seiner Ansicht? Zeiget uns dieses ein todtenähnliches Hinstarren der alten χειρώναχτες? Homer ist voll von Erwähnung künstlerischer Thätigkeit, die wir dem Handwerker zuweisen würden. Ueberall sieht man, daß die Gewerbthätigkeit eben so sinnig geübt als für ehrenhaft gehalten wurde. Darum verschweigt er weder, wie der Goldgießer geheißen, welcher für den Nestor die Hörner des Opferthieres vergoldete, εἰς δ' αὖ χρυσοχόον Λαέρκεα δεῦρο κελέσθω Ἐλθεῖν, ὄφρα βοὸς χρυσὸν κέρασι περιχεύῃ. Od. γ. 425 ff., noch übergeht er Namen und den Ruhm des Lederers, welcher des Ajas Schild gemacht hatte, φέρων σάκος, ἦΰ τε πύργον, χάλκεον, ἑπταβόειον, ἃ οἱ Τυχίος κάμε τεύχων, Σκυτοτόμων ὄχ' ἄριστος Il. η, 219 ff. Wie auch konnte es anders seyn in einer Zeit, wo die Könige solchen Geschäften nicht fremd sind, selber schlachten, Odysseus sich sein Bett zimmert, Penelope ihre Gänse, und Andromache die Steitrosse des Mannes, Nausikaa aber die Wäsche der Brüder besorgt? Gerade in jener unbefangenen Würdigung und Gleichachtung solcher gemeinnützigen Thätigkeit liegt der Grund ihres Gedeihens und diese Werthachtung ward offenbar dadurch bedingt, daß jene Mühen der Zimmerer, der Goldgießer, der Lederschneider, zur Bildung des Schönen und Zweckmäßigen, zum Schmuck des Lebens das Ihrige beytrugen.

Demnächst aber darf man fragen, was den Verfasser berechtige, eine so strenge Scheidung zwischen Handwerk und Kunst, wie seiner Herleitung zum Grunde liegt, anzunehmen, und dem alten Handwerk als solchem jene Lethargie beyzulegen, die in unerschütterlichem Schlafe der Gleichgültigkeit und Gedankenlosigkeit beharrt, während um sie her das ganze Leben sich umgestaltet und jugendlich ausschmückt? Es ist bekannt, daß von den Griechen alle Geschäfte, die mit einer gewissen Kunstfertigkeit verbun-

den sind, τέχναι und die derselben Kundigen τεχνῖται, Künstler, genannt werden, sey es, daß sie Schuh oder Waffen machen, Stein oder Gold, Thon oder Elfenbein bearbeiteten. Zwar wurden gewisse Künste später als βάναυσοι bezeichnet, aber nur in so fern sie den Leib des Freygebornen zu den Werken der Freyheit, als da sind Führung öffentlicher Angelegenheiten oder der Waffen, weniger fähig machten, und die Geschäfte der πλάσται und λιθοξόοι sind unter diesen eher begriffen als von ihnen geschieden, obgleich Jemand, der mit Meißel und Pinsel sich zur Auszeichnung in seiner Arbeit erhob, wie jeder andere Ruhm und Ehre erlangen konnte; und wie die Bildhauer als λιθουργοὶ, λιθοξόοι und ἑρμογλύφαι sich nicht für etwas Höheres hielten, als κεραμεῖς, χρυσοχόοι oder τέκτονες, so wußten die κεραμεῖς von Athen, die nicht nur „in einem gewissen Sinne" πλάσται, sondern die ächten ursprünglichen πλάσται waren, Werke zu liefern, die zum Ruhm der attischen Kunst gerechnet wurden. Alle gehörten zu Einem und demselben Inbegriff der bürgerlichen Werkgeschicklichkeit, aus deren verbundener Thätigkeit das Größte, das Ruhmreichste der alten Kunst hervorging. Merkwürdig, wiewohl bey Weitem nicht genug beachtet ist in dieser Hinsicht die Stelle des Plutarch im Perikles S. 159, A. wo diese edle Innung (denn edel ist, was zum Edeln beyträgt) der Gewerbe lebendig geschildert wird: Δεῖ δὲ τῆς πόλεως κατασκευασμένης ἱκανῶς τοῖς ἀναγκαίοις πρὸς τὸν πόλεμον, εἰς ταῦτα τὴν εὐπορίαν τρέπειν αὐτῆς, ἀφ' ὧν δόξα μὲν γιγνομένων ἀΐδιος, εὐπορία δὲ γεγομένων ἑτοίμη παρέσται, παντοδαπῆς ἐργασίας φανείσης, καὶ ποικιλίων χρειῶν, αἳ πᾶσαν μὲν τέχνην ἐγείρουσαι, πᾶσαν δὲ χεῖρα κινοῦσαι σχεδὸν ὅλην ποιοῦσιν ἔμμισθον τὴν πόλιν, ἐξ αὐτῆς ἅμα κοσμουμένην καὶ τρεφομένην. τοῖς μὲν γὰρ ἡλικίαν ἔχουσι καὶ ῥώμην αἱ στρατεῖαι τὰς ἀπὸ τῶν κοινῶν εὐπορίας παρεῖχον· τὸν δὲ ἀσύντακτον καὶ βάναυσον ὄχλον, οὔτ' ἄμοιρον εἶναι λημμάτων βουλόμενος, οὔτε λαμβάνειν ἀργὸν καὶ σχολάζοντα, μεγάλας κατασκευασμάτων ἐπιβολὰς καὶ πολυτέχνων ὑποθέσεις, ἔρ-

γων διατριβὴν ἐχόντων ἐνέβαλε φέρων εἰς τὸν δῆμον ἵνα μηδὲν ἧττον τῶν πλεόντων καὶ φρουρούντων καὶ στρατευομένων τὸ οἰκουροῦν ἔχῃ πρόφασιν ἀπὸ δημοσίων ὠφελεῖσθαι καὶ μεταλαμβάνειν. ὅπου γὰρ ὕλη μὲν ἦν λίθος, χαλκὸς, ἐλέφας, χρυσὸς, ἔβενος, κυπάρισσος, αἱ δὲ ταύτην ἐκπονοῦσαι καὶ κατεργαζόμεναι τέχναι, τέκτονες, πλάσται, χαλκοτύποι, λιθουργοὶ, βάφεῖς, χρυσοῦ μαλακτῆρες ἐλέφαντος (vielleicht χρυσοχόοι, μαλακτῆρες ἐλέφαντος), ζωγράφοι, ποικιλταὶ, τορευταί .... εἰς πᾶσαν ὡς ἔπος εἰπεῖν ἡλικίαν καὶ φύσιν αἱ χρεῖαι διένειμον καὶ διέσπειρον τὴν εὐπορίαν. ἀναβαινόντων διὰ τῶν ἔργων ὑπερηφάνων μὲν μεγέθει, μορφῇ δὲ ἀμιμήτων καὶ χάριτι, τῶν δημιουργῶν ἁμιλλομένων ὑπερβαλέσθαι τὴν δημιουργίαν τῇ καλλιτεχνίᾳ μάλιστα θαυμαστὸν ἦν τὸ τάχος κ. τ. λ. eine Stelle, in der auch der schärfste Blick keinen äußern Unterschied in Stellung, Werthschätzung und Bezeichnung des Zimmerers und des Schnitzers, des Färbers und des Toreuten, des Schmiedes und des Erzgießers, des Malers und des Schmuckmachers finden wird, zum Zeichen, daß die einzelnen Theile dieser kunstreichen Gewerbthätigkeit als Zweige desselben Baumes betrachtet werden. Wie bestimmt und entschieden aber die λιθουργικὴ und πλαστικὴ mit dem, was wir jetzo Handwerk nennen, in Einem Kreise begriffen war, geht aus des Lucianus Traum hervor, der darüber offenbar die allgemeinen Ansichten wie seiner, so der frühern Zeit darlegt und deßhalb hier in Erwägung kommt. Nachdem Lucianus die Schule verlassen hat und dem Ephebos nahe ist (προσέφηβος ὤν), berathschlagen die Freunde mit seinem Vater, was mit dem jungen Menschen anzufangen sey. Eine Bildung (παιδεία) von langer Arbeit, vieler Zeit und großem Aufwand gestattete die Lage der Familie nicht: wenn er aber eine von den gewöhnlichen Künsten lerne, werde er davon erwerben, was ihm nöthig sey, dem heimathlichen Hause nicht zur Last fallen und dem Vater durch seine Werke Freude machen. Opp. T. I p. 2. εἰ δέ τινα τέχνην τῶν βαναύ-

σων τούτων ἐκμάθοιμι, τὸ μὲν πρῶτον εὐθὺς ἂν αὐτὸς ἔχειν τὰ ἀρκοῦντα παρὰ τῆς τέχνης κ. τ. λ. Sofort wurde für eine τέχνη τῶν βαναύσων entschieden und die Frage kommt nur, welches die beste, wie die leichteste derselben und welche zugleich eines Freygeborenen würdig sey: τίς ἀρίστη τῶν τεχνῶν καὶ ῥᾴστη ἐκμαθεῖν καὶ ἀνδρὶ ἐλευθέρῳ πρέπουσα. Gegenwärtig ist der Bruder seiner Mutter, der für den besten Bildner von Hermen und Arbeiten in Stein galt: ἄριστος ἑρμογλύφος εἶναι δοκῶν καὶ λιθοξόος ἐν τοῖς μάλιστα εὐδόκιμος. Für den wird entschieden, er überkommt ihn zum Lehrling, damit er ihn anweise λίθων ἐργάτην ἀγαθὸν εἶναι καὶ συναρμοστὴν καὶ ἑρμογλυφέα. Der Knabe freut sich im Voraus auf sein neues Geschäft, auf den Ruhm bey seinen Kameraden, wenn er Götter bildet und für sich und die Begünstigten kleine Bildsäulen macht: εἰ φαινοίμην θεούς τε γλύφων καὶ ἀγάλματά τινα μικρὰ κατασκευάζων ἐμοί τε κἀκείνοις οἷς προῃρούμην. Man sieht demnach, daß es in der That auf einen Bildhauer abgesehen ist, gegen Hemsterhuys, der dort an einen Steinmetz gedacht. Indeß ist der günstige Tag gekommen, an dem man mit guter Vorbedeutung anfangen kann, ein Bildhauer zu werden, und Lucian beginnt das neue Geschäft. Aber gleich die erste Steinplatte zerbricht ihm, weil er zu derb aufgeschlagen, unter den Händen; da greift der Oheim nach dem Zuchtriemen (σκυτάλη) und spricht dem Jünger der Kunst damit so kräftig zu, daß er ihm unter Heulen und vielen Thränen aus der Lehre läuft und bey der Mutter einen Schutz suchet, der ihm natürlich auch zu Theil ward. Der Oheim wird von dieser Frau gehörig gescholten und geschmäht und die Sache hat ihr Ende. Indeß da Lucian hierüber getröstet und gerächt, entschlafen ist, sieht er im Traume zwey Frauen, die mit einander um ihn im Streit liegen, die eine, die Jeder gleich für die edle Kunst erkennen wird, welche Götter bildet und Bildsäulen macht, ist werkfertig, rüstig, schmutzig ihr Haar, ihre Hände voll Schwülen, ihr Kleid aufgeschürzt, und mit Marmorstaub

bestreut, wie der Oheim, wenn er die Steine glättet. Auch kündigt sie sich ihm gleich selber als die ἑρμογλυφικὴ sammt den Gütern an, welche sie ihm gewähren wird: „du wirst kräftige Nahrung, starke Schultern haben, vom Neide frey und zu Hause bleiben.“ Aber diese Dürftigkeit und dieser Schmutz des Aufzuges? „den laß dich nicht abschrecken: denn von solchen Dingen hervorgehend (ἀπὸ γὰρ τῶν τοιούτων ὁρμώμενος) zeugte zuvor Phidias den Zeus, machte Polykletos die Hera, ward Myron gelobt und Praxiteles bewundert. Diese nun werden zugleich mit den Göttern verehrt.“ Damit wir aber die Handwerkerinn-Kunst nicht aus dem Gesichte verlieren, so bemerkt uns Lucianus, daß sie ihm die Aussicht auf diese, wie auf ähnliche Herrlichkeit, oft mit dem Worte fehlend und Unrichtiges einmischend, eröffnet habe: διαπταίουσα καὶ βαρβαρίζουσα παντόθεν εἶπεν ἡ Τέχνη, um dann der Bildung, der Παιδεία, das Wort zu überlassen, welche nun die Lage des λιθοξόος weiter schildert: Er bleibe ein Handwerker, auch wenn er den Ruhm eines Phidias und Polykletos erlangen würde, οὐδὲν γὰρ ὅτι ἐργάτης ἔσῃ, τῷ σώματι πονῶν κἂν τούτῳ τὴν ἅπασαν ἐλπίδα τοῦ βίου τεθειμένος, ἀφανὴς μὲν ὤν... Εἰ δὲ καὶ Φειδίας καὶ Πολύκλειτος γένοιο, καὶ θαυμαστὰ πολλὰ ἐξεργάσαιο τὴν μὲν τέχνην ἅπαντες ἐπαινέσονται· οὐκ ἔστι δὲ ὅστις τῶν ἰδόντων, εἰ νοῦν ἔχοι εὔξαιτ' ἂν σοι ὅμοιος γενέσθαι· οἷος γὰρ ἂν ᾖς, βάναυσος καὶ χειρώναξ καὶ ἀποχειροβίωτος νομισθήσῃ. Hierauf rühmt sie ihm die Güter der freyen Bildung, das Ansehen, die Würde, den Glanz der mit ihr Geschmückten, und schließt §. 13. S. 18: „wirst du wohl das Alles aufgeben, einen schmutzigen Leibrock anziehen, die Kleidung eines Knechtes am Leibe tragen, Hebel und Griffel und Hammer und Meißel in den Händen haben, auf das Werk gebeugt, am Boden haftend und schaffend, niedrig in jeglicher Weise, nie das Haupt erhebend, nichts Männliches, nichts Freyes im Gemüthe bewegend, und darauf bedacht seyn, wie dein Werk Wohlverhältniß und Wohlgestalt erhalte, wie aber du selber der guten Fügungen und des Schmuckes theilhaftig werdest, am we-

nigsten bedenkend, sondern dich selber der Ehre minder würdig darstellend, als den Stein (*τὰ μὲν ἔργα ὅπως εὔρυθμα καὶ εὐσχήμονα ἔσται σοὶ προνοῶν· ὅπως δὲ αὐτὸς κ. τ. λ.*).

Jeder wird sich von dieser Diatribe selber abziehen, was dem rhetorischen Schmucke gehört, aber doch aus dieser Darstellung die Ueberzeugung schöpfen, daß in Griechenland dasjenige, was man jetzo in Handwerk und Kunst scheidet, so wenig geschieden war, wie in den mittlern und neuern Jahrhunderten bis zu Albrecht Dürer und Rafael. Wie Benvenuto Cellini war Albrecht Dürer ein Goldschmied, und die Maler in Siena bildeten wie die andern Gewerbe eine Zunft mit fester Ordnung, welcher Zulassung fremder Gemälde, als Einführung nicht zunftmäßiger Waare in jene Stadt, zuwider war; auch hat der edle Peter Vischer unter seinen zwölf Aposteln am Grabe des heiligen Sebaldus in Nürnberg, einem Werke, das jedes neuern Meisters würdig ist, sich nicht anders denn mit seinem Werkzeug, schlichtem Wamms und dem Schurzfell des ächten Handwerkers oder *χειρώναξ* abgebildet.

In so fern nun die oben mitgetheilten Bemerkungen des Herrn Prof. K. O. Müller darauf ausgehen, das frühe Bestreben der Griechen in der Kunst als Handwerk zu bezeichnen, und dieses dem spätern als der Kunst entgegenzustellen, ermangeln sie wieder jeglichen Grundes und verwirren den Blick über die Verhältnisse, unter denen dort das Große geschah. Denn ganz unmöglich ist die Scheidung des mannigfachen auf die Kunst gerichteten Bestrebens nach jenen der modernen Zeit und ihrem leeren Hochmuth angehörigen Begriffen; alles hieher Gehörige ist in dem Kreise jener zahlreichen *τέχναι* begriffen, welche zu Athen wie in andern Staaten des freyen Bürgers nicht unwürdig geachtet wurden, und Ehre gewann in ihnen ein Jeder in dem Maße, in welchem er als *χειρώναξ* oder *ἐργολάβος* das Schöne zu bilden im Stande war. Ist aber Handwerk und Kunst hier wie dort, zur Zeit des Homer wie des Phidias, beysammen, in und durch einander, so fällt auch der innere Grund weg, weßhalb man dem Handwerk die Er-

starrung, die gedankenlose Wiederholung des Gegebenen zuweisen soll, um der spätern Kunst ein freyes Schaffen zu ertheilen; und ein griechischer χειρώναξ, dem etwa der Verf. in seine Werkstätte mit der Bemerkung gekommen wäre: hier geht es handwerksmäßig zu, die Kunst aber „sucht ein inneres Leben in Gefühl und Phantasie durch äußere, jenem Leben entsprechende Formen darzustellen," hätte, wenn er bey diesen Redeweisen einer übergestiegenen neuen Aesthetik sich irgend etwas zu denken im Stande war, ihn auf sein Geschirr mit kunstreichen Gemälden, oder auf seine Waffen mit getriebenen Werken in Erz, oder auf seine Hermen und Marmorplatten mit der Frage hingewiesen, ob er denn glaube, daß Alles, was er hier gebildet sähe, aus dem Stein und dem Metall und nicht aus seinem, des Urhebers, Geiste hervorgegangen, wenn er diesen mit dem „innern Leben in Gefühl und Phantasie" zu bezeichnen gemeint sey?

Wie wir aber bey den Griechen die bildende Kunst von dem Handwerk nicht geschieden sehen, ist umgekehrt das Handwerk selber in allen seinen Geschäften, die auf Bildung des Schönen in Geräthen und Gestalten ausgehen, nirgends mit jenem todten und engen Mechanismus behaftet, den man sich häufig damit verbunden denkt, und das Bestreben, fein, wohlgefällig und bedeutsam zu arbeiten, waltet seit den fernsten und ältesten Zeiten in seinen Werkstätten, nicht unwürdig der Schutzgötter, des Prometheus, welchen die Töpfer, des Hephästos, welchen die Erzarbeiter, der Pallas, welche die Weber, Zimmerer und andere χειρώνακτες verehrten, so daß, wenn die Griechen, was wir Kunst nennen, vom Handwerk nicht trennten, das Handwerk bey ihnen als Kunst sich veredelte. In dieser Richtung der Fertigkeit, allerley Stoffe mit den Händen zu bearbeiten, auf das Bedeutsame und Schöne, in jener von der Urzeit her bedingten Mischung von beyden ist das Wesentliche aller hellenischen Werkfertigkeit zu suchen, die eben deßhalb zuletzt sich zu Ausbildung des mannigfaltigsten Stoffes zu jener Welt idealer Gestalten

entfalten kann, welche wir als den Inbegriff hellenischer Kunst mit Recht bewundern. Der Trieb zu bilden ist ohne den Trieb zu bessern überhaupt nicht denkbar, am wenigsten bey den Griechen, und wenn dieser die lange Zeit, welche wir kennen, in so entschiedener Unterordung gehalten wurde, so muß man sich schon entschließen, den Grund anderwärts als darin zu suchen, daß die bildende Kunst anfänglich Handwerk, dieses aber in Starrsucht gewesen sey.

Fragen könnte man noch, wie der Verfasser zu Aufstellung einer so im Innern haltlosen und gebrechlichen Theorie gerathen sey. Uns scheint sie großen Theils die Folge seiner Befangenheit und Wandelbarkeit in diesem wichtigen Gebiet. Verschmähend die Allgemeinheit und Festigkeit der heiligen Satzungen für die Gebilde der Kunst anzuerkennen, und doch genöthigt die Folge derselben in vorliegendem Problem zu erklären, was hatte er zu thun übrig, als sich mit ihr in die Erstarrung irgend einer Handwerksstube zu verbergen, nicht ohne das Walten einer Nemesis; denn nachdem er XXXVI. S. 173 sich, gegenüber den „lieben Freunden", einer besondern Einsicht in die Gründe überhoben, warum der „Formensinn" der Griechen ein halbes Jahrtausend in solcher Einschränkung geblieben, hat sie ihm zur Strafe bey Lösung des Problems statt eines gesunden und blühenden Kindes unbefangener Forschung diesen Unhold untergeschoben. Dazu half wohl, was er im Werk vom olympischen Jupiter von den alten Götterpuppen und ihrem bunten Kleiderschmuck gelesen und in ungebührlicher Ausdehnung genommen hatte, so wie die unförmlichen Thonbilder aus attischen Gräbern, die er bey Herrn Leake, Herrn Burgon und Andern gesehen. Dergleichen nun werden, wie bekannt, auch in römischen Grabstätten von großer Ungestalt und Roheit gefunden, und beweisen, wie die schlechten Fratzen auf spätern griechischen Vasen eben weiter nichts, als daß in jeder Zeit neben dem Besten und Schönsten für den begüterten Liebhaber das Unscheinbarste und Ungestaltetste um einen Obolus oder zwey für den Armen zum

Behuf der heiligen Gebräuche bey der Beerdigung zu haben war. Der Verfasser aber, in ihnen die Starrsucht des alten Handwerkes noch in deutlichen Gestalten zu erblicken wähnend, baute darauf die Schlußfolge, welche wir gehört, und so ist durch einen seltenen Zusammenfluß unstatthafter Verbindungen und unrichtiger Folgerungen ihm jene ἄμουσος σοφία angeflogen.

Zweyte Abtheilung,

die Epoche der Kunstentwickelung.

1819.

Beym Anfange dieser Abhandlung über die Epoche der Kunstentwickelung in Griechenland sey es erlaubt, des Inhalts der Ersten über die älteste Epoche der griechischen Kunst mit Wenigem zu gedenken, weil die in ihr begonnene Untersuchung eines eben so schwierigen als wichtigen Gegenstandes jetzo in allen ihren Theilen wieder aufzunehmen und weiter zu führen seyn wird.

Schon lange war man bemüht, in der Geschichte der griechischen Kunst eine Kluft von beynahe fünfhundert Jahren auszufüllen, welche sich zwischen dem Zeitalter des epischen Gesanges und dem der jonischen Kriege gegen die Beherrscher von Lydien und Persien ausbreitet. Denn aus den Nachrichten, welche die Homerischen Gedichte, zum Theil aus der ältesten Ueberlieferung, über Bildsäulen der Götter und Menschen, über große und reich ausgestattete Reliefe, über kunstreiche Geräthe mit Thiergestalten, über Webereyen mit Vorstellungen von Kämpfenden und Jagdstücken, dann über das Verfahren bey der Arbeit in Erz, die Mischung und den Gebrauch des Metalls enthalten, [1]) geht

[1]) Vergl. die 7. 8. 9. Anmerk. zur ersten Abhandlung S. 7. ff. Dazu von dem Becher des Nestor mit vier Ohren und zwey goldenen Tauben an

unabweisbar hervor, daß die Kunst schon in dem fernsten griechischen Alterthume, in dem Zeitalter der Götter- und Heldensage, sich über die ersten Versuche und den Kampf mit den Stoffen erhoben hatte, zu Werkfertigkeit und selbstständiger Uebung gelangt, und mit ihren Erzeugnissen dem Cultus zu dienen und das Leben zu schmücken bestimmt war. Doch im Verlaufe der Jahrhunderte bis hinab in das sechste vor unserer Zeitrechnung und zu der fünfzigsten Olympiade beharrt die Kunst, obwohl bereichert in ihren Mitteln, und den Kreis ihrer Darstellungen erweiternd, doch rücksichtlich ihrer Eigenthümlichkeit in unwandelbarer Ruhe, und die Bildwerke aus dieser letzten Zeit werden den ältesten gleichgeachtet. [2])

Seitdem durch Winckelmann die Ansicht aufgestellt und durch sein Ansehen befestiget war, daß die Kunst in Griechenland, von fremdem Einfluß unabhängig, aus einheimischem Grunde entsprossen, und vom ersten Ursprunge in fortschreitender Entwickelung zu ihrer höchsten Blüthe gelangt sey, mußte jeder Versuch, ihr frühes Bestehen und den spätern Fortgang nach dem Bessern zu erklären, die mythische und die historische Zeit der Kunstgeschichte in Zusammenhang und Uebereinstimmung zu bringen, nothwendig ohne Erfolg bleiben: man war genöthiget, das lautredende Zeugniß der Homerischen Gesänge zu überhören, und den Ursprung der Kunst in Griechenland so weit als möglich herabzurücken.

Dagegen versuchten wir in der ersten Abhandlung zu zeigen, daß unter den Griechen die Kunst so alt sey, wie ihre Staaten, und aus fremden Ländern, in denen sie früher bestand, besonders aus Aegypten, durch Pflanzer und Wanderzüge mit der

jedem derselben. Il. λ, 613, und über ein Werk über dieses Gedicht von Asklepiades aus Myrlea F. Werfer in den Actis Phil. Monac. T. II. Fasc. IV. p. 534. ff.

[2]) Vergl. außer dem Text der Abhandlung bes. den Schluß der 39. Anmerk. S. 49. n. 4.

Grundlage des griechischen Götterdienstes und seiner Gebräuche, als ein Theil desselben in die jungen Staaten von Griechenland gekommen sey. In diesen aufgenommen und mit dem vermischt, was aus Phönikien, Vorder-Asien und von Europa her sich über die Inseln und nach Griechenland verbreitet, oder unter vorhellenischen Stämmen und in dem Volke selbst sich gebildet hatte, war es ihr gelungen, bereits durch die frühesten Kunstbildner oder Dädaliden ein uraltes festes Gepräge zu gestalten. Dann wurde nachgewiesen, daß bis über die funfzigste Olympiade herab sie in ihrer alterthümlichen Gestalt beharrt und eine merkbare Aenderung des eingesetzten Typus nicht eingetreten sey, ungeachtet sie ihre Mittel durch kunstreichern Gebrauch des Elphenbeins und seine Verbindung mit edlen Holzarten und Gold in Bildsäulen, durch die Erfindung des Erzgusses und Anwendung des Marmors erweitert und bereits Werke hervorgebracht hatte, die man als Urbilder der erhabensten Kunstschöpfungen auch in späterer Zeit fortdauernd der Aufmerksamkeit und Achtung würdig fand.

Um jenes Beharren in althergebrachter Form, das Jahrhunderte lang fortdauernde Festhalten überlieferter Weisen zu erklären, ward zuerst die allgemeine Stätigkeit der Formen und Satzungen im höhern griechischen Alterthume, und besonders die Erscheinung im Gebiete der epischen Poesie erwähnt, deren Werke, wie jene der bildenden Kunst, seit undenkbaren Zeiten nach einem festen und unveränderlichen Gepräge gebildet wurden, das auch da noch bestand, als die bildende Kunst den überlieferten Typus zerbrochen und neue Formen erlangt hatte. Aehnliches Beharren in altüberlieferter Satzung hatte auch in der Tonkunst stattgefunden. Den tiefern Grund jener Unveränderlichkeit suchten wir in der engen Verbindung der Kunst mit der Religion nachzuweisen. Dem Tempeldienste geweiht, und bestimmt, die vom Cultus geheiligten Gestalten zu bilden, und seine Gebäude, Geräthe und Ceremonien zu schmücken, mußte

sie dem wandellosen Bestehen, das allen heiligen Dingen ursprünglich eigen ist, sie selbst mit allen ihren Erzeugnissen nothwendig unterworfen seyn.

Hiernächst treten wir in das Zeitalter, welchem es vorbehalten war, die Kunst aus ihren alten Formen in einer Folge von Fortschritten zu dem Gepräge reiner Schönheit und Erhabenheit zu entwickeln, und die durch heilige Satzung festgewordenen Gestalten, die Steifheit ihrer Glieder und Gewande, die Starrheit und Gleichmäßigkeit ihrer Gesichtsbildung in die Wahrheit und Schönheit naturgemäßer Kunstschöpfungen umzuwandeln.

Wir werden hier zuerst den Umfang der Zeit bestimmen, in welchem jene Verwandlung geschah, und von den Männern und Schulen handeln, durch welche sie bewirkt wurde, dann aber in das Innere der Erscheinung einzudringen und zu zeigen suchen, warum und wie die bildende Kunst, so lange der alten Satzung treu, sich in dem verhältnißmäßig kurzen Zeitraume von etwa sieben und zwanzig Olympiaden rasch und unaufhaltsam vom heiligen zum erhabenen Style entwickelt hat.

Um die funfzigste Olympiade, zu der Zeit, wo die griechischen Staaten von Asien den lydischen Königen erlagen und im innern Asien noch die Meder herrschten, in dem Zeitalter, wo Sappho und Alkäus blühten, und Solon den Staat von Athen durch weise Gesetze zu ordnen anfing, lebten Dipönus und Skyllis, welche zuerst durch Bearbeitung des Marmors Ruhm erlangt, Sikyon, Argos, Korinth, Olympia und Ambrakia mit ihren Werken geschmückt und eine beträchtliche Zahl namhafter Künstler gebildet haben. [3]) Sie heißen noch Schüler des Dädalus, oder Dädaliden, zum Zeichen, daß sie noch im Geist und Styl der dädalischen Schule gearbeitet haben, und sind die jüngsten, welche diesen Namen tragen. Mit jenen Künstlern

[3]) Vergl. die 38. Anmerk. n. IV. 4. zur ersten Abh. S. 40 ff.

und den Zöglingen ihrer Werkstätte beginnt die große Bewegung der Kunst zum Bessern, die nach 60 Jahren, um die 65. Olympiade, wo die Herrschaft des Polykrates auf Samos geendigt und die der Pisistratiden in Athen fest gegründet war, 510 vor unserer Zeitrechnung, völlig zum Vorschein kommt. Die Werke dieser Zeit und der nächstfolgenden werden nicht mehr den ältesten gleich gezählt, sondern nach Art und Ausführung von einander unterschieden, und nur noch als alte bezeichnet. Die begonnene Entwickelung schreitet durch die Zeiten des Cyrus und Darius herab in immer rascherem Gange fort, und vollendet sich im Laufe der Jahre, wo Gelon in Syrakus seine Herrschaft gründet und nach ihm Hieron im Frieden gebietet, Athen aber, von willkürlicher Gewalt befreyt, die Kräfte der jungen Freyheit in Kämpfen gegen die Nachbarn prüft, und durch den Angriff auf Asien und die Verbrennung von Sardes die persische Macht zum Kriege herausfordert. Die erste Schlacht desselben, der Kampf bey Marathon, im 3. Jahre der 72. Olympiade, 490 vor unserer Zeitrechnung, welcher das Uebergewicht der griechischen Tapferkeit und Kriegskunst über die asiatischen Heerschaaren entschied und die Verherrlichung des athenäischen Namens begann, gab auch der Kunst Gelegenheit, durch ein Werk ihres größten Meisters, des Phidias, zu zeigen, daß ihre Entwickelung vollendet und sie zu freyer Darstellung idealer Gestalten gelangt sey. Phidias bildete von dem der Athene geweihten Zehnten der marathonischen Kriegsbeute die kolossale Bildsäule der Göttinn aus Erz. [4]) Sie stand auf der

[4]) Pausanias 1, 28. zu Anf. Vergl. Böttiger, Andeutungen zu 24 Vorlesungen über die Archäologie S. 84. Zwar ist die Zeit, wo das Werk vollendet und aufgestellt wurde, nicht bekannt; doch kann im Allgemeinen, und wo aus andern Umständen nicht das Gegentheil erhellt, angenommen werden, daß um dieselbe Zeit, wo Siege gewonnen wurden, man auch der Götter und der Weihgeschenke gedacht und den Künstlern Auftrag zur Ausführung derselben gegeben habe. In diesem Falle aber ist kein Grund vorhanden, wie Böttiger in dem vortrefflichen

Burg, und ihr Helmbusch und die Spitze der Lanze waren schon

Abschnitte jenes Werkes über die Ideale des Phidias zu thun scheint, anzunehmen, daß die marathonische Beute bis in die spätere Zeit des Phidias ihre Bestimmung erwartet habe. (1819) Neulich hat auch Hr. Prof. K. O. Müller in der gelehrten und reichhaltigen Abhandlung de Phidiae vita et operibus, Göttingen 1827, die hier zu Grunde liegende Nachricht und Annahme zu erschüttern und zu zeigen gesucht, dieses kolossale Erzbild sey nicht aus der marathonischen Siegesbeute gekommen, und Phidias sey zur Zeit der marathonischen Schlacht noch ein Kind oder Knabe gewesen, S. 17. §. 9. ff.; denn so zahlreich seyen die Werke der bildenden Kunst gewesen, an welche sich die Sage von ihrer Herkunft aus der marathonischen Siegesbeute knüpft, daß man, da die Athener damals wenig oder keine Beute gemacht, und wenn sie dergleichen gemacht, sie dieselbe als ein armes und schlichtes Volk zu dringenderem Bedürfnisse nöthig gehabt hätten, zu der Annahme geleitet werde, die Denkmäler solcher Siege, welche sie mit Bundesgenossen erfochten, wären von ihrer Eitelkeit absichtlich auf die marathonische That bezogen worden, die ihnen fast allein gehört. Igitur quae de signis hisce referuntur, intra documenta vanitatis Atheniensium, si verbo uti licet, habenda sunt, quos constat, eo maxime tempore, quo caeteros graecos sibi infensos, infestosque habebant, victoriam celebrare maluisse, ab ipsis fere solis partam, quam honori eorum consulere, quorum auxilio bello insequente vicerunt, vel quorum opibus magnifica illa condebant monumenta. Diese Anklage attischer Eitelkeit beruht aber auf einem ganz nichtigen Grunde von der angeblichen Geringfügigkeit der marathonischen Siegesbeute. Dürftig, heißt es, sey diese gewesen: cum Persae ne castra quidem in campo Marathonio posuissent, et in fugam versi statim in naves se conjecissent seq. p. 20. Ist hier von einem befestigten Lager die Rede, wie es Mardonius bey Platäa bezogen hatte, so hat der Verfasser wenigstens in so fern Grund zu seiner Behauptung, als der Befestigung nirgends Erwähnung geschieht; denn daraus, daß sie nach der Niederlage sogleich die Flotte suchten, folgt natürlich nur, daß sie in Furcht und Bestürzung die sichere Rettung auf den Schiffen dem unsichern Schutze hinter irgend einer Schanze auf feindlichem Boden vorgezogen hätten; indeß, wie dem auch sey, ein Lager überhaupt mußten sie doch haben, da zwischen ihrer Landung und der Schlacht eine nicht unbeträchtliche Reihe von Tagen verfloß, im Falle man nicht annehmen will, daß die reichen und üppigen asiatischen Weichlinge während der Zeit ohne Zelte unter freyem Himmel zubrachten. Mit den Zelten aber kamen natürlich auch ihre Sklaven, ihre Geräthe, die Pracht der Teppiche, der Becken, der Geschirre. Was also den Siegern nothwendig in die Hände fiel, war der ganze Apparat eines großen asiatischen Heeres, voll Luxus und Ueppigkeit, dazu wohl auch das meiste der Reiterey Gehörige; denn Niemand wird glauben, daß in

aus großer Ferne den von Sunium Heranschiffenden sichtbar.

(29.)

dem Sturm jener Flucht, der wie bekannt das attische Fußvolk bis an die Schiffe führte, und die Flotte mit Brand und Untergang bedrohte, sie Zeit gehabt, ihre Pferde mit allem Zubehör wieder einzuschiffen. Aber Herodot schweigt über die Siegesbeute. Wenn er indeß nicht erzählt, was sich von selbst versteht, daß nämlich die Athener bey Marathon Beute gemacht, so folgt daraus natürlich nichts gegen die Angabe, welche, viele Denkmäler aus derselben herleitend, voraussetzt, daß sie von Bedeutung zumal für jene arme Zeit von Griechenland gewesen sey; dazu kommt, daß die Platäer nach Paus. IX. 4. den Tempel der Ἀθηνᾶ Ἀρέα, welcher mit Gemälden des Polygnot und Onatas und mit der kolossalen Bildsäule von Phidias geschmückt war, aus dem Antheil eben derselben marathonischen Beute gebaut haben, den ihnen die Athener überlassen hatten ᾠκοδομήθη δὴ ἀπὸ λαφύρων, ἃ τῆς μάχης σφίσιν Ἀθηναῖοι τῆς ἐν Μαραθῶνι ἀπένειμαν; und der wie vielste Theil jener Beute wird das gewesen seyn? Anliegend das Weitere: quod si praedam nacti essent Athenienses, tum publice pauperes et bellis vexati, certe in usum rei militaris et navalis eam convertere debebant, so wollen wir mit ihm weder über die angebliche attische Armuth in einer Zeit, wo die Bergwerke des Landes schon ergiebig waren, noch über die Kriegsnoth in der Periode ihres heroischen Aufschwungs nach Vertreibung der Pisistratiden rechten, wohl aber fragen, wodurch er — nicht beweisen, sondern nur — wahrscheinlich machen will, daß durch irgend ein anderes Bedürfniß die Griechen im Allgemeinen, und die Athener im Besondern sich hätten bestimmen lassen, gegen die Sitte der ganzen alten Welt, den Göttern ihren Zehnten, die δεκάτη, vorzuenthalten, zumal in so früher Zeit, bey noch unerschütterter Frömmigkeit, nach einer solchen Rettung aus offenbarem Untergange und einem Siege, durch den ihr Name mit unvergänglichem Glanze bestrahlt wurde? Die andere Meynung, daß Phidias damals noch ein Knabe gewesen, von etwa 8 Jahren, (S. 19,) ist nicht mehr begründet, als die eben beleuchtete. Sie beruht nämlich auf einer wenigstens dreyfachen Hypothesis; 1. daß Ageladas, des Phidias Lehrer, sich eine Zeitlang in Attika aufgehalten, 2. daß dieser sein Aufenthalt nach Ol. 79 falle, (S. 16,) und 3. daß er damals den Phidias, welcher bis dahin mit Malerey beschäftigt gewesen, noch als einen Jüngling (Phidiam adolescentem) in seiner Kunst unterrichtet habe. Es wäre nicht schwer, diese Annahmen der Reihe nach als unhaltbar darzustellen; hier genügt folgende Frage. War Phidias zur Zeit der marathonischen Schlacht, d. h. Ol. 72, 3, ein achtjähriger Knabe, wie kann er Ol. 79, d. i. 28 Jahre später, noch ein adolescens, anders als im weitesten Sinne, genannt werden? und ist es auch nur wahrscheinlich, daß dieser große Meister erst im reifen Mannesalter von 36 Jahren sich einem Bildhauer in die Lehre gegeben habe? Ist ferner von ihm, wie nicht zu zweifeln, das kolossale Palladium aus Gold und Elfenbein Ol. 85, 3 im Parthenon auf-

Nicht viel jünger wird die Bildsäule der Nemesis seyn,

(29.)

gestellt worden, wie kann er, damals nach des Verfassers Berechnung noch in den funfziger Jahren in dem Schilde der Göttinn sich als einen greisen Kahlkopf gebildet haben? was ihm nach Plutarch (Vit. Pericl. c. 31. p. 169 c. vergl. Anmerk. 7) zum Vorwurf gemacht wurde. Genannte Stelle des Plutarch, welche die einzige sichere chronologische Angabe, und, wie man sieht, eine dem Künstler gleichzeitige über das Alter des Phidias bietet, indem sie ihn, Ol. 85, 3, als einen kahlköpfigen Greis bezeichnet, ist offenbar die Angel, um welche sich die ganze Untersuchung über Phidias Zeit und Leben wendet, und mit der sich die Ueberlieferung, daß er für Athen und Platäa an den Denkmälern der marathonischen Schlacht, welche 52 Jahre früher fiel, gearbeitet habe, zumal bei der Breite, welche solche Bestimmungen gestatten, wohl vereinigen läßt. Der Verfasser, welcher die aus Plutarchs Stelle hervorgehende Schwierigkeit zu fürchten scheint, entgeht ihr, so gut er kann, und wirft sich dabey in einen Widerspruch, der durch eine von des Phidias späterer Liebe hergenommene Vermuthung gedeckt werden soll. Er sagt nämlich §. 18, S. 36: Ea autem species (des Phidias Bild) erat senis calvi vel subcalvi quam certe non induisset Phidias, si juvenis adhuc fuisset bene capillatus. Wozu wohl diese Wendung, da sich doch wohl von selbst versteht, daß, wenn Phidias jung war, er sich nicht als alten Kahlkopf bilden konnte? Doch wir sollen auf den quinquagenarius vorbereitet werden: statuamus fuisse quinquagenarium; seniorem enim fuisse, si cui fortasse placet (wie kann doch hier von irgend Einem, dem so etwas gefalle, die Rede seyn, wo es sich allein um Anerkennung einer offenbaren Thatsache handelt?), ne honor capillitii maturius defluxisse videatur, improbabile puto ob amorem Pantarcis seq. Seltsam erscheint hier honor capillitii und quinquagenarius verknüpft; da die calvities dem hohen Alter vorangehen kann, warum soll aus ihr gerade auf einen quinquagenarius geschlossen werden, nicht auch auf den quadragenarius? Wird einmal neben dem φαλακρὸς der πρεσβύτης nicht in Anschlag gebracht, so fällt aller haltbare Grund einer Zeitbestimmung weg. Wird aber der Begriff des Greises, (denn daß πρεσβύτης nicht senior sondern senex sey, braucht doch wol nicht erst erwiesen zu werden) in die Darstellung aufgenommen, so ist der Widerspruch gegen Plutarch auch offenbar; denn wo wird je bey den Griechen, und wo überhaupt in den fünfziger Jahren einer zu den Greisen gezählt? Was die Liebe des Phidias zu Pantarkes aus Elis anbelangt, welcher Ol. 86 unter den Knaben im Ringkampf in Olympia gesiegt hatte (Paus. V. 11.), so beruht sie zunächst auf einer Sage bey Pausanias a. a. O. Es war nämlich von dem Künstler am Throne des Zeus zu Olympia ein ἑαυτὸν ταινίᾳ τὴν κεφαλὴν ἀναδησάμενος gebildet worden, und man sagte dem Pausanias, er gleiche dem Pantarkes: Μειράκιον δὲ Ἤλειον τὸν

welche derselbe Künstler für den Flecken Rhamnus aus einem

(29.)

Παντάρκη παιδικὰ εἶναι τοῦ Φειδίου. Man sieht, daß hier Alles in einer Sage ruht, die in sich nicht unwahrscheinlich, und in ihren Theilen zusammenhängend ist. Der Verfasser benützt sie mit Gewandtheit und richtig~~em~~ historischem Sinne zur Bestimmung der Zeit, in welcher Phidias den Zeus zu Olympia gemacht habe. War Phidias während der Zeit, in welche die Jugendblüthe des Pantarkes fällt, in Elis mit jenem viel umfassenden Werke beschäftigt, so sieht man, wie er eben damals die Neigung zu dem elischen Knaben fassen konnte; und wurde sein Liebling in der Olympiade, während welcher er am Zeus arbeitete, gekrönt, so ist es ganz in der Ordnung, daß er, darauf bedacht, an dem Throne Beziehungen auf die olympischen Spiele zu bilden, in dem sich die Siegesbinde um das Haupt schlingenden Knaben oder Jüngling die Züge des von ihm geliebten Siegers nachahmte. Noch dazu werden die Eleer hierin eine ihnen angenehme Ehrung des einheimischen Siegesruhms erkannt haben. Indeß mit der Meldung allein, daß Phidias den Pantarkes geliebt habe, reicht der Verfasser zu seinem Zwecke noch nicht aus; er muß jene Neigung zu einer Leidenschaft, zu einer Art von Liebeswahnsinn steigern, um auf den Schluß zu kommen, Phidias könne damals noch nicht in hohem Alter gewesen seyn, weil er einer so heftigen Neigung noch fähig war. Wie aber verfährt er dabey? Es ist eine von den Kirchenvätern, (welche, wie bekannt, in Nachrichten von den Ausschweifungen auch der berühmtesten „Heiden" unerschöpflich sind,) gemeldete, und in ~~des~~ Photius Lexikon übergegangene Sage, Phidias sey seiner Leidenschaft zum Pantarkes so wenig Meister gewesen, daß er den Namen dieser seiner *παιδικά* (also ein *παντάρκης καλός*) auf den Finger des olympischen Zeus geschrieben habe. Einen Augenblick angenommen, die Sache habe sich so verhalten, so folgt aus einer sich in solcher Weise darstellenden Liebe durchaus nichts gegen das hohe Alter, und die Sage von Pindar, welcher noch im spätesten Alter jenes glühende Scolion auf den Theorenus dichtete, in dessen Schooße die Sage den greisen Sänger zum Tode sanft entschlummern ließ, so wie die noch mehr gesicherten Meldungen von Anakreon, den ähnliche Neigungen bis an das äußerste Ziel des menschlichen Lebens verfolgten, gehen der eben erwähnten von Phidias ganz parallel. Auch hier reicht es hin, die Frische des griechischen Geistes, der noch im spätesten Alter seiner Kraft mächtig blieb, und in den lautersten Werken glorreicher Greise, des Aeschylus, Pindar, Sophokles keine Spur von Schwäche zeigt, und die Landessitte sich unbefangen und klar zu denken, um in einer so späten Liebe weder etwas Ungewöhnliches noch jener Zeit Anstößiges zu finden. Indeß, wer berechtigt uns, jene Sage sofort als gegründet anzunehmen? Die Quellen, aus welchen sie fließt, sind durch ihre Beschaffenheit verdächtig, auch schwankt sie in ihnen hin und her. Photius (S. 482, 19. Dobree) macht den Knaben zum Argiver; der Nazianzener (Carm. amb. 18. T. II. p. 184. ed. Ven.) läßt die Einschreibung auf den Finger

Greg. Naz.

parischen Marmorblock arbeitete, den die Perser, leichten Sieg

der Pallas geschehen, die beyden andern Kirchenväter Clemens. Alex. Coh. S. 16, 12. Arnob. adv. Gent. VI. 13. auf den Finger des Zeus. Nimmt man nun an, daß durch jene Einschreibung auf den Finger nichts gegen die Ehrfurcht des Gottes geschah, und man, ohne eine Statue zu entweihen, dergleichen thun konnte, so folgt auch nichts für das Uebermaß der Leidenschaft, für die Annahme, daß der Künstler damals noch ein ἐρωτομανὴς gewesen. Wird aber, wie nach der Ehrfurcht, mit welcher Götterbilder betrachtet, und nach den Strafen, mit welchen auch kleinere willkürliche Verletzungen derselben belegt wurden, nicht anders geschehen kann, mit dem Kirchenvater angenommen, daß allerdings ein παντόρκης καλὸς an jener Stelle und in solcher Absicht ein schwerer Frevel gewesen, wie läßt sich denken, daß Phidias auf die offene Gefahr der Entdeckung ihn begehen, und daß er nach der Entdeckung der Strafe, sey es in Elis oder in Athen, entgehen konnte? Auch ist ein großer Beweis dagegen in der angeführten Stelle des Pausanias, nicht sowohl deßhalb, weil er im Allgemeinen dieser frevelnden Ueberschrift nicht gedenket, sondern weil er die ganze Sache von der Liebe des Phidias zum Pantarkes als Sage meldet. Wenn nun die Sage in genannter Inschrift ihre vollkommene Begründung gefunden hätte, so würde Pausanias, im Fall sie ihm bekannt war, ihr zu gedenken nicht unterlassen haben. Wenn demnach der Verfasser S. 37 Anmerk. die Ueberlieferung von dem in Theoxenis Schooße sterbenden Pindar als unbegründet verwirft, die auch Böckh in der kleinen Ausgabe des Pindar, vom Jahr 1825 S. XVIII., mit einem si verum est, ut ego credo, Theoxeni in gremio defunctum Pindarum, gelten läßt, so wird er mit noch größerem Rechte die von Phidias Wahnwitz in jener Leidenschaft ihr beygesellen, womit aber freylich die ganze Beweisführung zusammenfällt, aus welcher die spätere Lebenszeit des Phidias gegen die frühern Angaben sollte dargethan werden. So fest aber war sein Vertrauen auf ihre Kraft, daß er S. 37 erklärt: Phidiam Olymp. fere LXXIII. natum esse invenimus, quod tempus supra indicavimus, cui aliquot annos fortasse is, cui argumenta proposita laxiora videntur, vel addere vel demere poterit, sed sub bello persico Phidiam jam floruisse, nemo sibi posthac persuaderi poterit. Doch der Verfasser hat noch einen andern Grund, weßhalb er den Anfang des Phidias unter die Perserkriege hinabbringen möchte. Phidias gilt als der Gründer und Vollender der erhabenen Kunst, große Erfolge dieser Art aber werden in der Frische des männlichen Alters erreicht, nicht mehr in der Ermattung des Greisenalters. Nun vollendet sich die Kunst des Phidias im Zeus zu Olympia, und auch deßhalb kann dieses Werk nicht über die Jahre der hohen Männlichkeit in sein Greisenalter gerückt werden. Man wird hier leicht die Uebertragung moderner Ansichten und Wahrnehmungen in das Alterthum erkennen. Wie einer unserer ältern Dichter seinen Kunst-

hoffend, zum Trophäum auf der Flotte nach Marathon gebracht hatten. [5]) Auch das Bild der Pallas aus Gold und Elphenbein, welches Phidias für den Tempel der Göttinn zu Pellene machte, gehört in jene frühere Zeit, da es nach Pausanias [6]) für älter gehalten ward, als die ähnlichen Palladien aus Gold und Elphenbein, welche von ihm zu Athen und Platäa, hier aus der

(29.)

genossen zuruft: Ihr Dichter denkt an Philomelen! um sie zu mahnen, nur im Frühlinge der Muse zu pflegen, weil die spätern Jahre der dazu nöthigen Kraft und Energie ermangelten — so ist der Verfasser über die bildende Kunst und ihre Ausübung in ähnlicher Weise befangen. Zunächst möchten wir ihn veranlassen, in des Lucianus Schrift über die Gymnasien die Ursachen und Uebungen zu erwägen, durch welche der Geist und Leib jener Alten bis in die fernsten Jahre frisch erhalten wurde, dann aber auch diese Frische der geistigen Kraft in den Werken der oben genannten hochbetagten Greise wahrzunehmen, des Aeschylus, des Pindar, des Sophokles, so wie des Plato. Gerade die spätesten ihrer geistigen Erzeugnisse, am Schlusse des ruhmreichsten Lebens und fast im Uebergang von der Schwelle des höchsten Alters zum Tode geschrieben, zeigen die am meisten vollendete Kunst ihrer Urheber, ohne die geringste Spur von Mattigkeit, und das Alter nur in der letzten Reife der Gedanken, Ansichten und der Darstellung. Auch sind die beyden zuerst genannten des Phidias Zeitgenossen, und die Parallele wird dadurch vollkommen, daß Aeschylus für die Tragödie und Pindar für die Lyrik dasselbe leisteten, was Phidias für die Plastik. Ob Phidias unmittelbar nach der marathonischen Schlacht, oder mehrere Jahre nach ihr den Auftrag erhielt, von der Siegesbeute für Athen die kolossale Pallas aus Erz zu gießen, ist natürlich nicht auszumitteln. Allerdings scheint sie während der Besetzung der Burg durch die Perser dort nicht aufgestellt gewesen zu seyn; dieß aber hindert nicht, sie damals in Arbeit zu denken. Bey Annäherung der Feinde wurden die Sachen von Werth aus Athen nach Salamis, Aegina und Trözene in Sicherheit gebracht, und was das Kriegesjahr von Salamis und Platäa unterbrochen hatte, konnte der Friede gleich darauf vollenden. Niemand aber wird, nachdem dazu auch nicht der leiseste Grund vorhanden ist, sich mit Hrn. Prf. K. O. Müller entschließen, den Künstler von der Zeit der persischen Kriege und von der Gemeinschaft des Polygnotus und Onatas zu trennen, zumal wir ihn mit eben diesen Künstlern in Platäa zur Ausschmückung jenes Tempels der Athene Areia beschäftiget sehen, der aus derselben marathonischen Siegesbeute gebaut wurde, die ihm den Stoff zu seiner Pallas geliefert hat. (1828.)

[5]) Paus. 1, 33. §. 2.

[6]) Paus. 7, 27. §. 1.

platäischen Beute waren gemacht worden. Das ganze Alterthum knüpft an den Namen des Phidias die Vollendung der Kunst, und es ist kein Grund zu zweifeln, daß bereits an den Werken seiner frühern Jahre sein Styl und der Aufschwung seines Geistes über die alte Form sichtbar gewesen sey. [7]) Demnach fällt die Entwickelung der bildenden Kunst zwischen die 50. und 72.

(29. 30.)

[7]) Wir befinden uns hier zum ersten Mal im Widerspruch mit Plinius, welcher die Zeit des Phidias zwölf Olympiaden später setzt: utraque (pictura et statuaria) cum Phidia coepit LXXXIV. Olympiade Plin. Hist. Nat. 36. c. 5. S. 4. §. 3. und Floruit autem (Phidias) Olympiade LXXXIV. derſ. H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. Damals ward am Parthenon gearbeitet, bey dessen Bildsäule sich Phidias als Greis und Kahlkopf am Schilde angebracht hatte. Vergl. Plutarch in Vit. Pericles c. 31. ἐν τῇ ἀσπίδι . . . αὐτοῦ τινα μορφὴν ἐνεπύπωσε, πρεσβύτου φαλακροῦ, πέτρον ἐπηρμένου χ. τ. λ. Man sieht also, daß Plinius nur die äußerste Zeit vom Künstlerleben des Phidias bezeichnet, zu dem jene Nachricht von der marathonischen Pallas den Anfang gibt. Das Unbequeme solcher Bezeichnung vermehrt in diesem Falle der Umstand, daß Meister der frühern Zeit, wie Hegias und Kritias, deren Alter höchstens mit der Jugend des Phidias zusammentraf, nun, nachdem einmal dieser in die 84. Ol. herabgestellt ist, ihm dahin folgen und zu einer Zeit leben müssen, wo sie längst gestorben waren. Doch von diesen beyden nachher. Hier ist aber der Ort, uns im Allgemeinen über die Bestimmung der Zeit, in welcher die Künstler der verschiedenen Epochen und Schulen gelebt haben, zu erklären, da wir hierauf in der Folge nicht selten zurückkommen müssen, und dieser Punkt unstreitig der schwierigste der ganzen Kunstgeschichte ist.

Über Phidias: David Emeric cf. Biographie univ. t. 34. p. 27–40.

Die Nachrichten, welche sich an die Werke der alten Meister knüpfen, an die Siege zu Feld und beym Festkampf, zu deren Verherrlichung sie arbeiteten, stehen nicht || selten in geradem Widerspruche mit dem, was Plinius über ihre Zeit enthält. Heyne hat in seinen Abhandlungen „Ueber die Künstlerepochen beym Plinius" in der Samml. antiquar. Aufs. 1. St. S. 165. ff. und Artium Tempora in Opuscul. academ. T. V. p. 338. seqq. gesucht, die Verwirrung zu lösen, und nach vielen nützlichen Arbeiten der Nachfolger Heyne's in diesem Fache bemühte sich noch in den letzten Jahren der gelehrte und geistvolle Uebersetzer von „Luigi Lanzi über die Sculptur der Alten" (Prof. Ad. G. Lange in Schulpforte) in den Zugaben zu jener Abhandlung die Widersprüche hierin, und die Grundsätze, nach denen sie zu heben, darzulegen. — Nach der Erscheinung dieser Schrift hat der Hr. Graf Clarac in Paris seiner Description des Antiques du

Olympiade, ihren Gang von den letzten Dädaliden bis auf das erste kolossale Werk des Phidias in 27 Olympiaden oder 108 Jahren vollendend.

Die Männer, welche sich in diesem Zeitraume durch Ausübung und Förderung der Kunst auszeichneten, hängen fast alle mit uralten Werkstätten zusammen, indem sie aus den Schulen der ältesten Meister entweder selbst hervorgingen, oder durch

Musée royal, Par. 1820 sehr stark angefüllte Tabellen über die Chronologie der griechischen Künstler beygegeben, die wegen Akrisie und Unkunde wenig brauchbar sind. Nicht viel besser sind die von Heinrich Meyer zu seiner Kunstgeschichte herausgegebenen gerathen, und werden von denjenigen, durch welche Sillig seinen Catalogus artificum bereichert hat, an Reichthum und Genauigkeit weit übertroffen.

Die Basis bildet allerdings, was sich aus Geschichte der Staaten und der Festspiele in Bezug auf die Kunstwerke erhalten hat, und die Wirksamkeit der Künstler an die merkwürdigen Thaten und Männer ihres Zeitalters anknüpft. In so fern muß Pausanias, welcher überall hierauf zurückweiset, als Hauptquelle betrachtet werden, ungeachtet seine Nachrichten, wie die Kunstwerke selbst, nur zerstreut sind, nicht Plinius, der meist Zahlen und Namen ohne Gewähr zusammenstellt. Dazu kommt, daß Pausanias die Sage von den Künstlern mit den Werken, welche man für die ihrigen ausgab, vergleichen und nach seiner ausgezeichneten Kunstkenntniß würdigen konnte, während Plinius seinen uns unbekannten Vorgängern ohne Wahl nachgeht. Zwar wird die Kunstkenntniß des Pausanias durch Manche, welche von ihr in der Archäologie leben, in Zweifel gezogen, und Herr Hirt fragt in seiner Anzeige dieses Werkes S. 245. in Bezug auf ihn: ob es je einen trocknern, für die eigentliche Kunst weniger empfänglichen Alterthümler hätte geben können. — „Allerdings" könnte man darauf antworten, und Jeder würde sich sagen, wer gemeint sey; doch Pausanias würde dadurch mit einem Tadel belegt, den nur moderner Hochmuth gegen ihn aufgebracht hat; auch bedarf es hier seiner Rechtfertigung als eines Kenners der Werke, die er sah und beschrieb, nicht, wo zunächst von dem Chronologischen die Rede ist. Zwar wurden die Kunstwerke nicht gerade im Jahre des Sieges, den sie verherrlichten, aufgestellt; aber besprochen und bedungen wurde doch in der Regel gleich nach erlangtem Siegesruhm das Denkmal, und so kann das Siegesjahr auch als das der Geburt des zu seinem Ruhme bestimmten Bildes gesetzt werden, wenn dieses gleich oft Jahre später erst vollendet und aufgestellt wurde. In der Zeit aber, worin ein Künstler mit öffentlichen Arbeiten beehrt wurde, blüht er, und die Frage,

Zöglinge derselben gebildet waren. Wir werden deßhalb die Nachrichten, welche von ihnen zu geben sind, an die ältere Sage von Kunst und Kunstübung anknüpfen.

Höchst mangelhaft sind über die Zeit vor Phidias die Kunstnachrichten aus Athen. Daß hier eine aus Aegypten mit dem

ob jene auch seine besten und vollendetsten waren, kann füglich auf sich beruhen.

An jene Nachrichten schließen sich die von der Folge der Künstler auf einander, die oft in langen Reihen fortlaufenden Kunstgenealogien der einzelnen Schulen. Bey der Sorgfalt, mit welcher die Nachrichten hierüber in den Kunstschulen, wie später in den philosophischen die von Folge der Philosophen, fortgepflanzt wurden, bildet diese Genealogie oft einen sehr willkommenen Leitfaden, die Zeit eines Künstlers wenigstens annähernd zu bestimmen. Die Verwerfung, welche neulich Karl Müller in seinem vortrefflichen Werke Aegineticorum liber über diese Stammlisten ausgesprochen hat (p. 105. id genus computationis acutior historicae artis crisis aliquando stirpitus extirpabit), ist von keinem haltbaren Grunde unterstützt. Schwankend bleibt freylich die nähere Bestimmung, wie weit der Lehrling vom Meister der Zeit nach entfernt stehe, da derselbe Meister wohl dreyßig bis vierzig Jahre lang Schüler aus seiner Werkstätte entlassen kann. Doch ist hier, wie bey dem Menschenalter, leicht eine Mittelzahl zu bestimmen, und wie man für jenes 8 Olympiaden oder 32 Jahre (wie es scheint nach der Hesiodischen Vorschrift über die Zeit des Heirathens *Μήτε τριηκόντων ἐτέων μάλα πόλλ' ἀπολείπων Μήτ' ἐπιθεὶς μάλα πολλά E. κ.* H. 693.) annimmt, || so wird man für ein Kunstalter, um mich des Ausdruckes zu bedienen, wenn nicht von Vater und Sohn die Rede ist, etwa 5 Olympiaden annehmen können, da hier die frühere Jugend nicht in Anschlag kommt und mit 3 bis 4 Olympiaden in Abzug muß gebracht werden.

Gegen diese durch den überlieferten Ursprung der Kunstwerke und die Kunstgenealogien festgesetzten Zeitbestimmungen streiten nun in vielen Fällen die Angaben des Plinius. Hier sind selten historische Thatsachen, sondern meist Reihen von Künstlern, die in einer bestimmten Olympiade sollen gelebt haben. In manchen Fällen läßt sich das Unwahre oder Flüchtige darin mit Händen greifen, wie wenn Ageladas nach Phidias, und mit diesem in Eine Reihe Skopas gestellt, oder Praxiteles einmal in die 104te Olympiade gesetzt und dann wieder als Verfertiger von Bildsäulen genannt wird, die Xerxes in der 75sten Ol., 116 Jahre früher, aus Athen entführt hat, oder wenn er den Pyrrhus, des Achilles Sohn, mit dem Epirotenkönige dieses Namens verwechselt, und dadurch den Hegias von der Seite des Phidias, als dessen Nebenbuhler er ihn nennt, eben-

Dienst des Hephästos, der Athene und des Apollo Patroos herübergebrachte Werkstätte der ältesten Kunst, welcher die Sage den Dädalus an die Spitze stellt, blühte, ward in der ersten Abhandlung nachgewiesen. [3]) Wie überall die mit den eingewan-

falls zum Prariteles herabbringt. Gleichwohl sind seine Nachrichten nicht unbedingt zu verwerfen. Offenbar hat er die Zeitbestimmungen nicht selbst herausgebracht, sondern aus anderen genommen, wahrscheinlich aus Chronisten, (Vergl. Heyne in den antiquar. Aufsätzen S. 177 ff.) und aus Schriftstellern über die alten Künstler. Seine Listen erscheinen deßhalb als Ergebnisse von Forschungen, die mit vielen für uns verlornen Mitteln angestellt wurden. Es fragt sich also, wie sie mit jenen Nachrichten aus der ersten Hand zu vereinigen sind? Was als Flüchtigkeit des Plinius, als Widerspruch mit sich selbst, wo er aus verschiedenen Quellen Verschiedenes aufnahm, zu bezeichnen kommt, ist bald herausgefunden; Zahl und Name sind zuweilen offenbar, verdorben und verstellt. So steht H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. Skopas am unrechten Orte unter Ol. 78, der H. N. 36. c. 5. S. 4. §. 7. mit Recht erst nach Prariteles auftritt, während dort, wie überhaupt im ganzen Plinius der große Name des Aegineten Onatas nicht gefunden wird. Dadurch wird wahrscheinlich, daß er dort entweder ΣΚΟΠΑΣ statt des ihm vielleicht unbekannten ΟΝΑΤΑΣ aus seinem Original auszog, oder in diesem schon der Name verdorben war. Aehnliches läßt sich von Hegias und Hegesias annehmen. Endlich wird man oft darauf geleitet, eine Verbindung von spätern und frühern Künstlern unter demselben Namen anzunehmen, und diese wieder in mehrere Personen, welche zu verschiedenen Zeiten auf verschiedene Art ihre Kunst ausübten, zu zerspalten. Nichts ist gewöhnlicher, als die Wiederkehr desselben Künstlernamens; nicht nur die symbolischen, wie Dädalus, Euchir, verdoppeln und verdreyfachen sich, sondern auch die zufälligen, wie Kallon, Polykletus, Pythagoras, gehören mehreren an, und oft ist es nur eine flüchtige Notiz, aus der wir dieses wissen. Wo demnach die Nachrichten über Zeit und Kunst sich widerstreiten, ist es öfter das Gerathenste, mehrere Künstler unter demselben Namen verborgen anzunehmen. Dieses Mittel, das wir zum Schutze des Plinius bey Kanachus und Ageladas angewendet haben, ist um so gefahrloser, da zu jener Zeit die Kunst in vielen Geschlechtern erblich fortging, und es griechische Sitte war, || dem Enkel den Namen des Großvaters zu geben. Wie leicht dann bey Künstlern, deren Andenken sich allein an ihren Werken festhielt, Verwechslung und Verbindung verschiedener Namen eintreten konnte, leuchtet von selbst ein; indeß ist und bleibt es ein Behelf in der Noth, und seine Anwendung, außer einer festen Schranke oder zu oft versucht, kann es leicht als ein leidiges erscheinen lassen.

[3]) Vergl. S. 42. der Abh. und die 16. und 28. Anmerk.

derten Gottheiten angekommene Einsicht und Sitte, so ward in diesem Falle auch die neugewonnene Kunstübung als ihr Geschenk betrachtet, und unter ihren Schutz gestellt. Darum lehrt Pallas Athene den attischen Dädalus seine Kunst, [9]) und wird noch in späterer Zeit als Ergane oder Werkmeisterinn verehrt. In der ältesten Stammeintheilung von Athen erscheint eine Zunft der Dädaliden vom Stamme der Argaden oder Gewerktreibenden, [10]) und es ist ganz der alten Stammverfassung besonders aber jener attischen, nach morgenländischem Vorbild gestalteten, eigen und gemäß, daß hier die Kunst in ununterbrochener Folge von Vater auf Sohn übergeht und forterbt. Gleiche Bewandtniß wird es auch anderwärts mit der im Handwerk begriffenen Kunst haben, wo sich ihr Ursprung an Stammeintheilung und bestimmte Geschlechter anschließt; doch findet sich von attischen Dädaliden in früherer Zeit nur Ein Künstler genannt, und auch dieser ist nicht älter als Dipönus und Scyllis aus Kreta, Endöus, [11]) dessen Pallas aus Elphenbein noch die Neigung

9) Hyginus Fab. 39. Daedalus, Euphemi (l. Eupalami) filius, qui fabricam a Minerva dicitur accepisse. Die Kunst des Erzes kam von Hephästos; daher beyde als Vorsteher aller Kunstarbeit schon bey Solon: *Ἄλλος Ἀθηνείης τε καὶ Ἡφαίστου πολυτέχνου Ἔργα δαείς, χειροῖν ξυλλέγεται βίοτον.* Fragm. V. 49. ed. Brunck, wo übrigens die Kunst allein auf Erwerb beschränkt und als Handwerk geachtet wird.

10) Vergl. Böckh über die älteste Stammeintheilung in Attika vor dem Index lectionum für das Sommersemester 1812 der Berlin. Universität, und dort auch S. 3. die merkwürdige Aeußerung dieses durch Tiefe und Besonnenheit der Forschung ausgezeichneten Gelehrten: Hoc certe infitiari neminem oportuit, priscae Graeciae eadem fere quae Orientis instituta reperiri tam in rebus profanis quam in divinis.

11) Vergl. Anmerk. 38. III. S. 24 zur ersten Abh. Die Stellen, welche über sein Alter entscheiden, sind Paus. 1, 26. §. 5. *Τούτου καθήμενόν ἐστιν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα, ἐπίγραμμα ἔχον ὡς Καλλίας μὲν ἀνάθειη, ποιήσειεν δὲ Ἔνδοιος,* und der Schol. zu Aristoph. Vögeln V. 284 *ὁ πρῶτος γοῦν Καλλίας, Φαινίππου πατρός ἐστιν, ὁ νενικηκὼς ἵππῳ τὴν τετάρτην καὶ πεντηκοστὴν Ὀλυμπιάδα,* indem man den Endöus nicht tiefer herab auf den zweyten Kallias und den peloponnesischen Krieg bringen

des Augustus auf sich richtete und als alterthümliche Zierde des römischen Marktes nach Italien geführt wurde. Ob nun aber in Attika ursprünglich auch Andere die Kunst des Dädalus ausgeübt haben, oder ob diese auf die Geschlechter, welche seinen Namen trugen, beschränkt blieb, und, war dieses der Fall, wann eine solche Beschränkung aufhörte und die Reihe der Dädaliden unterbrochen, oder geschlossen ward, sind Fragen, auf welche der Mangel an Nachrichten die Antwort unmöglich macht. Merkwürdig ist, daß noch Sokrates, der bey Plato und Xenophon öfter seiner Abkunft von Dädalus gedenkt, Anfangs Bildhauer war. [12]) Pausanias sah von ihm noch den Hermes und die

kann, und am füglichsten den ältesten, den Gründer der Größe seines Hauses, zum Geber jenes kostbaren Weihgeschenkes macht, auch ohne besondern Grund nicht zur Annahme berechtigt ist, daß es früher gemacht und später geweiht worden sey. Endöus wird dadurch zum Zeitgenossen jenes Kallias und durch die 52ste Olympiade, welche für diesen als ein fester Punkt hervortritt, auch des Dipönus und Scyllis. Ueber das Haus des Kallias vergl. Perizonius zu Ael. Varr. hist. 14, 16. und Böckh über die Staatshaushaltung der Athenienser 2. B. S. 15 ff. Wenn die Aphrodite, welche Kallias auf die Burg geweiht hatte, ein Werk des Kalamis war, wie Paus. 1, 25. §. 2. meldet, so gehörte sie dem zweyten Kallias, dem Enkel des ersten.

[12]) *Σωκράτης Σωφρονίσκου μὲν ἦν υἱὸς λιθουργοῦ* Diogen. Laert. I. II. Vit. Socrat. zu Anf. Sowohl dadurch, als daß nach derselben Stelle bereits Timon den Sokrates einen *λιθοξόος* nannte, ist dieser Umstand und zugleich die Meinung derer, die ihm Bildsäulen beylegten, hinlänglich befestiget. Auch Lucianus Nigr. 13. Opp. T. I. p. 18. bezeichnet ihn als *ὑπὸ τῇ ἑρμογλυφικῇ τραφείς*. Vergl. daselbst die Anmerk. von T. Hemsterhuis. Sokrates ward Ol. 77. 4. zwey und zwanzig Jahre nach der marathonischen Schlacht geboren. Sophroniskus rückt also bis Ol. 69. 4 unter die Meister der altattischen Schule hinauf. Des Sokrates Halbbruder von seiner Mutter Phänareta her hieß Patrokles. Plat. Euthyd. Opp. T. I. p. 297. E. Ist dieses, wie Hemsterhuis a. a. O. vermuthet, derselbe, den Plinius H. N. XXXVII. 8. unter den Künstlern der Ol. XCV. aufführt (die Zeit desselben stimmt zum Wenigsten mit jener Olympiade), so hätten wir ein neues Glied in dieser Familie von Plastikern, die wenigstens durch Sophroniskus zu den Dädaliden gehört hat, und dann wohl auch durch den andern Ehemann der Phänareta, den Chäredemus, den Vater jenes Patrokles, mit ihnen zusammenhing; denn Ehen wurden in der Regel inner-

Huldgöttinnen am Eingange der Burg aufgestellt. [13]) Dieselbe Kunst wurde von seinem Vater Sophroniskus aus der Zunft der Dädaliden noch unter den Meistern der altattischen Werkstätte ausgeübt, und so hindert nichts, sie als ein in diesem Hause seit der ältesten Zeit überliefertes Erbstück anzusehen, das erst von den Söhnen des Sokrates aufgegeben ward.

Aus der Zeit der sich entwickelnden Kunst zwischen Endöus und Phidias werden nur wenige attische Künstler genannt. Welchem Zeitalter Peisias angehöre, von dem im Rathhause der Fünfhundert ein Bild des Beratherr Zeus aus Holz und ein Apollo stand, ist nicht zu bestimmen; [14]) doch deuten Holzbilder,

halb der Sippschaft geschlossen. Nicht nur alter Gebrauch, gemeinsame Opfer und was sonst in jener Zeit die Freundschaften (im alten Sinne des deutschen Wortes) politisch zusammenhielt, bannte gleichsam die Plastik in die Folge derselben Geschlechter, sondern auch der hier natürliche Neid, das κεραμεὺς κεραμεῖ φθονέει καὶ τέκτονι τέκτων. Man will die Fertigkeit, welche Gewinn und Ehre bringt, nicht gern Fremden mittheilen, noch weniger sich von ihnen übertreffen lassen, sondern die Kunst den eigenen Kindern als Theil des väterlichen Erbes bewahren. Der junge Lucian, welcher zum Bildhauer bestimmt, bey seinem Oheim in die Lehre geht und wegen Schläge ihm entläuft, klagt, gleichviel ob mit Recht, sogar diesen seinen Verwandten an ὅτι ὑπὸ φθόνου ταῦτα ἔδρασε, μὴ αὐτὸν ὑπερβάλωμαι κατὰ τὴν τέχνην und findet bey der Mutter Glauben genug, a. a. O. 4. Zum Beweis aber, wie auch in so später Zeit diese Kunst in den einzelnen Familien festhielt, dienet die Meldung das. 7, daß ihm die Ἑρμογλυφικὴ τέχνη οἰκεία τε καὶ συγγενὴς οἴκοθεν sey; ὅτε γὰρ πάππος σου . . . λιθοξόος ἦν καὶ τῷ θείῳ ἀμφοτέρῳ καὶ μάλα εὐδοκιμεῖτον. Wenn Hemsterhuis in der Anmerk. das. glaubt, die λιθοξόοι, λιθουργοὶ seyen weniger als Bildhauer, denn als Steinmetzen zu denken, so irrt er. Die von ihm angeführten Stellen beweisen das Gegentheil, und, was ihm entgangen ist, sogar Phidias wird ein σοφὸς λιθουργὸς genannt. Aristot. Ethic. Nicom. VI, 7.

[13]) Pausan. 1, 22. §. 8. u. 9, 35. am E. Vergl. Plinius H. N. 36. c. 4. S. 4. §. 10, daselbst Harduin. und Junius in Catal. Artif. s. v. Socrates p. 200.

[14]) Pausan. 1, 3. §. 4. Doch ist aus den Worten des Pausanias Βουλαίου δὲ ἐν αὐτῷ κεῖται ξόανον Διὸς καὶ Ἀπόλλων, τέχνη Πεισίου nicht ganz klar, ob ihm nur der Apollo, oder auch der Zeus zugesprochen wird. Den eben dort genannten Lyson, von welchem in jener Curia ein

wenn nicht ausdrücklich ein spätérer Meister genannt wird, auf ein höheres Alter zurück. Von Antenor wissen wir nur, daß er die ersten Bildsäulen gemacht, welche die Athenäer dem Har-

(33.)

Bild des attischen Demos stand, führt Plinius H. N. 34. c. 8. S. §. 19. 34. in einer langen Liste von Künstlern auf, die Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opferer gemacht haben. Diese Mannigfaltigkeit untergeordneter Kunstgegenstände deutet auf spätere Zeit. In derselben Reihe steht auch Euchir, bey Pausanias 8, 14. §. 7. ἀνὴρ Ἀθηναῖος Εὔχειρ ὁ Εὐβουλίδου als Urheber eines Hermes aus Marmor zu Phenea, und wird also trotz seines symbolischen Namens von der alten Werkstätte auszuschließen seyn; ob auch sein Vater Eubulides, welcher nach Paus. 1, 2. §. 4. im Gymnasium des Hermes die Bildsäulen der Athene Päonia, des Zeus, der Mnemosyne, ja der Musen und des Apollo, Werke seiner eigenen Kunst, geweiht hatte, bleibt dahingestellt. Doch sind Weihgeschenke von nicht weniger als dreyzehn Bildsäulen, und von einem einzelnen Bürger kaum Sache der ältern Kunstzeit, die in ihren Mitteln mehr beschränkt und in ihren Gaben sparsamer war. Dazu kommt, daß als ein berühmtes Werk von ihm bey Plinius XXXIV. 8, 12. ein digitis computans angeführt ist, einer in ihren Stoffen und Mitteln offenbar schon raffinirenden und darum späteren Kunst angehörig. Gleicher Zweifel waltet über Simon, (wie Sylburg zu Clemens Alex. S. 816. statt Sikon schreibt) den Sohn des Eupalamus, dessen Clemens Alex. Protrept. S. 31. A. Sylb. mit diesen Worten Erwähnung thut: ἀλλ' ὅπως μή τις ὑπολάβῃ καὶ ταῦτά με ἀγνοίᾳ παρηκέναι, παραθήσομαι, τοῦ Μορύχου Διονύσου (lies Διός) τὸ ἄγαλμα Ἀθήνῃσι, γεγονέναι μὲν ἐκ τοῦ φελλάτα (lies φελλείτα. Vergl. Steph. Byzant. s. v. φελλεύς p. 737. Berkel) καλουμένου λίθου (von Marmor aus dem Phelleus in Attika), ἔργον δὲ εἶναι Σίμωνος τοῦ Εὐπαλάμου ὥς φησι Πολέμων ἔν τινι ἐπιστολῇ. Die Umstände, mit denen die Nachricht gegeben wird, als Beweis besonderer Kenntniß und mit Bezug auf einen eigenen Gewährsmann für dieselbe, dann der Platz, welchen diese Bildsäule zwischen uralten Palladien und dem Dipönus und Scyllis einnimmt, machen allerdings wahrscheinlich, daß hier von einem alten Werk und von Simon, als einem der früheſten Meister, geredet wird. Auch leitet seines Vaters Name εὐπάλαμος darauf, der, einem Künstler sehr passend, wohl andeutet, daß auch der Vater Plastiker war, zumal, so weit mir bekannt ohne Ausnahme bey untergeordneten Künstlern der Vater nur dann, wenn er ebenfalls Künstler war, bekannt blieb und genannt wird. Nun ist Eupalamus zugleich der Name, der dem Vater des Dädalus selbst beygelegt wird, und so scheint es, daß die Familie des Simon und Eupalamus gleich der des Sokrates und Sophroniskus zu dem Geschlechte der attischen Dädaliden gehört hat.

modius und Aristogeiton errichteten. [15]) Dieses geschah zwey Jahre nach Vertreibung der Pisistratiden, und dadurch wird seine Zeit auf Ol. 67. 4. festgestellt.

Nächst ihm treten in Attika Hegesias, den Plinius und Pausanias Hegias nennen, und Kritias in bedeutender Eigenthümlichkeit auf. [16]) Lucian bezeichnet sie als Meister der alten Werk-

[15]) Paus. 1, 9 §. 5. Hippias wird aus Athen vertrieben. Ol. 67, 2. Das Jahr, in welchem die Bildsäulen aufgestellt wurden, bezeichnet Plinius H. N. 34 c. 4 S. 9. Hoc actum est eodem anno, quo et reges Roma pulsi. Rom wurde von den Königen befreyt Ol. 67. 4, zwey Jahre nach der Befreyung von Athen, und dieses Jahr paßt also vollkommen zur Aufstellung von Bildsäulen, die gleich nach dem Sturz der Pisistratiden bestellt seyn konnten. Uebrigens vergleiche man über die den beyden Tyrannenmördern zu verschiedenen Zeiten errichteten Bildsäulen die reichhaltige Schrift von Köhler: „Die Ehre der Bildsäulen." München 1818. S. 4 u. ff.

[16]) Um die sehr verworrenen Nachrichten über diese Künstler zu ordnen, beginnen wir von der Stelle des Plinius H. N. 34 c. 8 S. 5 §. 19 aemuli eius (Phidiae) fuere Alcamenes, Critias, Nestocles, Hegias, wo wir gleich von Vorn herein bemerken, daß nicht im Allgemeinen von den Nebenbuhlern des Phidias die Rede seyn kann, weil dann am wenigsten Polyklet fehlen dürfte, auch nicht von Zeitgenossen im Allgemeinen, weßhalb man, wohin auch die Namen Alkamenes, Kritias, führen, hier eine Reihe attischer Künstler, die zur Zeit des Phidias lebten, anzunehmen veranlaßt wird. Der Begriff von Aemulus ist im Griechischen für die Prosa ἀντίτεχνος (die Dichter haben συνέριθος). Unser Nebenbuhler ist von strengerem Sinn als die beyden genannten Ausdrücke, die überhaupt von Kunstgenossen gebraucht werden, unter denen freylich, wie man sagt, gemeiniglich das eben erwähnte κεραμεὺς κεραμεῖ bewährt gefunden wird. — Der sonst unerhörte und aller griechischen Analogie ermangelnde Name Nestocles ist durch Junius im Catal. Artif. v. Critias alter p. 57, dem A. Lange a. a. O. S. 80, K. O. Müller a. a. O. S. 102 Anm. p) u. A. beygetreten, glücklich entfernt. Junius liest Critias Nesiotes, unter welchem Beynamen ihn auch Lucian anführt, einmal Rhetor. praecept. c. 9. Opp. T. III. p. 9. ed. Reitz. εἶτά σε κελεύσει ζηλοῦν ἐκείνους τοὺς ἀρχαίους ἄνδρας, ἕωλα παραδείγματα, οὐ ῥᾴδια μιμεῖσθαι, οἷα τὰ τῆς παλαιᾶς ἐργασίας ἐστίν, Ἡγησίου καὶ τῶν ἀμφὶ Κράτητα καὶ Νησιώτην (wo schon Solanus Κριτίαν aus Handschriften aufgenommen und καὶ getilgt hat; es ist Κριτίαν τὸν νησ. zu lesen) ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς. Vergl. denf. Philops. c. 18. Opp. III. p. 46. ἐν οἷς καὶ τὰ Κριτίου τοῦ Νησιώ-

Werkstatt, und nennt ihre Bildsäulen gespannt, nervigt, hart und nach festen Linien ausgestreckt. Aehnliches urtheilt von Hegesias auch Quinctilian. Seine Werke und die des Aegi-

Νησιώτου πλάσματα ἔστηκεν οἱ τυραννοκτόνοι· doch läßt sich noch fragen, ob nicht der flüchtige Sammler der Historia naturalis aus dem Griechischen Κριτίας ὁ Νησιώτης, was er vor sich hatte, Critias Nestocles selbst herausgelesen hat; denn schwerlich würde er, das Wort als einen von der Insel genommenen Beynamen erkennend, es ohne Uebersetzung oder Erklärung, als ob es ein nomen proprium wäre, in griechischer Form gelassen haben. Nun aber nennt Pausanias an zwey Stellen, wo er des Kritias gedenkt, Paus. 1, 9. §. 5 u. 1, 23. §. 1. ihn ohne diesen Beynamen, und an einer andern, Paus. 6, 3. §. 2, wo er von seinen Schülern berichtet, den Attiker. Ist hier ein anderer als der Eiländer gemeint? So glaubt mit Mehrern Karl Müller Aegin. S. 102, der es kaum zweifelhaft findet, daß der Eiländer ein Aeginete gewesen. Der Grund vom Styl seiner Werke ist bey der großen Dunkelheit, die über dem Unterschiede des Attischen und des Aeginetischen in der alten Kunst liegt, nicht statthaft, und es ließe sich gar nicht einsehen, warum dann Kritias, wie alle seine Kunstgenossen von Aegina, nicht ein Aeginete, sondern mit diesem allgemeinen Namen genannt würde. Dazu deutet bey Pausanias nichts auf einen doppelten Kritias; denn daß er ihn in der andern Stelle einen Attiker nennt, geschieht nicht, weil er noch einen zweyten dieses Namens, den Eiländer, im Sinne hatte, sondern im Bezug auf seine dort angegebenen Schüler aus Sikyon und Korkyra. Da nun Pausanias nur Einen Kritias kennt, dieser aber als Urheber der Bildsäulen der Tyrannenmörder Paus. 1, 9. §. 5. derselbe seyn muß, den Lucian Philops. a. a. O. als νησιώτης und Urheber derselben Bilder bezeichnet, so kann nur noch die Frage seyn, wie derselbe zugleich Eiländer bey Lucian und Attiker bey Paus. heißen könne? Schon die Allgemeinheit der Benennung νησιώτης führt darauf hin, daß er von keiner besonders gerechneten und genannten Insel stammte, also höchst wahrscheinlich aus einem der kleinen Eilande, die um Attika lagen und zu Attika gezählt wurden, darunter die Insel des Patroklus, die der Helena (nach Strabo 9. S. 612. A. unbewohnt) und andere: Νῆσοι δὲ Ἀθηναίοις οὐ πόρρω τῆς χώρας εἰσίν· μία μὲν Πατρόκλου καλουμένη . . . . ἄλλη δὲ ὑπὲρ Σουνίου . . . . καὶ . . . ὄνομά ἐστιν Ἑλένη (lies Ἑλένης) τῇ νήσῳ, Pausanias 1, 35. §. 1. Vergl. Strabo 9. S. 610. B. ff. Aus einer derselben gebürtig konnte er zugleich Eiländer und Attiker seyn. (1819.) — Soweit über diesen Punkt die erste Ausgabe. Herr Prof. Müller sagt hierauf in der oben angeführten Beurtheilung XXXVIII. Bd. S. 276, „daß Kritias, der Attiker und der Inselbewohner, Eine Person sey, davon hat der Verf. auch den Rec. überzeugt. Letzterer glaubt aber jetzt den Beynamen

neten Kallon seyen noch zu hart und den tuscanischen ähnlich. Von ihm werden unter den namhaften Werken eine Pallas und ein Pyrrhus, wahrscheinlich der Held und die

des νησιώτης mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Kleruchie in Lemnos deuten zu können. Auch Phidias Schüler, Alkamenes, wird zugleich νησιώτης und Λήμνιος genannt." Wo aber wird dieser große Bildhauer Ἀλκαμένης ὁ νησιώτης genannt, und wo Λήμνιος? Erstere Bezeichnung ist mir wenigstens unbekannt, letztere findet sich allein in dem wortkargen Artikel des Suidas Ἀλκαμένης. ὄνομα κύριον. Λήμνιος; wer aber verbürgt uns, daß hier gerade der Bildhauer gemeynt sey; und will man den Namen hier seines Ruhmes wegen a potiori als den Künstlernamen gelten lassen, so gilt es nun auch über den Vorschlag des Isack Vossius bey Junius in C. A. h. voce p. 10. hinweg zu kommen, der Λήμνιος d. i. ὁ ἐκ τῶν Λιμνῶν liest. Denn daß Alkamenes ein Athenäer war, also von einer Kleruchie her kein Lemnier genannt werden kann, geht aus Plinius XXXVI. ꝛc. mit Bestimmtheit hervor, wo das ἀγών zwischen Agorakritus aus Peros und des Alkamenes bey den Venusbildern gedacht und gesagt wird, vicitque Alcamenes, non opere sed suffragiis civitatis contra peregrinum suo faventis. Auch ist die Bezeichnung νησιώτης so stät und fest, daß sie Keiner tragen kann, der nicht ein Insulaner, d. h. auf einer Insel geboren und dort einheimisch ist oder gewesen war. (1828.)

Daß die Bildsäulen des Harmodius und Aristogeiton aus Erz waren, lehrt der Ausspruch des Antiphon, der nur auf die zu seiner Zeit in Athen vorhandenen des Kritias gehen kann, bey Plutarch in vita X. Rhetorum Opp. T. I. p. 833. B. ed. Paris. ἄριστον εἶναι (τὸν χαλκὸν) ἐξ οὗ Ἁρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων πεποίηνται. Außer diesen Werken legt ihm Paus. 1, 23. §. 11. noch die Bildsäule eines Waffenläufers bey: Ἀνδριάντων δὲ ὅσοι μετὰ τὸν Ἵππον ἑστήκασι, Ἐπιχαρίνου (Amasäus liest Ἐπιχάρμου) μὲν ὁπλιτοδρομεῖν ἀσκήσαντος τὴν εἰκόνα ἐποίησε Κριτίας. — Hegesias, welchen wir in der einen Stelle des Lucian als Meister derselben Kunst neben Kritias auftreten sehen, wird auch von Quinctilian unter den alten Meistern mit ähnlicher Bezeichnung seines Styls genannt: Instt. orat. 12. c. 10. Duriora, et tuscanicis proxima Calon atque Egesias, jam minus rigida Calamis, molliora adhuc supradictis Myron fecit. Statt des Hegesias bey Lucian erscheint, wie wir sahen, bey Plinius Hegias an des Kritias Seite. Auch Pausanias nennt 8, 42. §. 2. einen Hegias unter den ältern Künstlern neben Ageladas und bezeichnet ihn als Athenäer, wodurch er mit Kritias in noch entschiedenern Zusammenhang gebracht wird. Erwägt man die Gleichheit der Umstände, unter denen bey Lucian Hegesias, bey Plinius Hegias als Zeit- und Kunstgenosse mit Kritias verbunden wird, dann die Gleichheit der Namen — denn Ἡγησίας ist abgekürzt Ἡγίας, wie die dori-

ihn beschützende Göttinn in eine Gruppe vereinigt, genannt, und von Kritias ebenfalls Bildsäulen des Harmodius und Aristogeiton zum Ersatz der alten verfertiget, welche Xerxes nach

sche Form Ἀγησίας, Ἀγίας — so ist kein Zweifel, daß beyde Namensformen denselben Künstler bezeichnen; doch wird man nicht ohne Weiteres die kürzere verwerfen, sondern sich an der Bemerkung, daß man hier Einen Künstler hat, müssen genügen lassen, da wahrscheinlich ist, daß schon die Alten öfter sich der geläufigen Abkürzung statt der ursprünglichen und beschwerlichern langen Form bedient haben. Noch macht eine Stelle des Plinius Anstand, in welcher Hegias und Hegesias nach Namen und Werken unterschieden werden. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 16. a. E. Hegiae Minerva Pyrrhusque rex laudatur: et Celetizontes pueri, et Castor et Pollux ante aedem Jovis tonantis Hegesiae. — Wäre hier Alles in Richtigkeit, so entschlüpfte Hegias der Genossenschaft des Kritias, und würde ein Zeitgenosse des Königs Pyrrhus; denn daß Pyrrhus mit dem Beysatze Rex kein anderer sey, als der durch seine Abenteuer berühmte König von Epirus, ist offenbar. Weil aber nicht anzunehmen, daß nach seinem Tode von ihm noch Bildsäulen seyen errichtet worden, so hätte in so weit A. Lange a. a. O. S. 83. ganz Recht, ihn zum Zeitgenossen dieses Königs zu machen. Was aber wird dann aus dem Zeitgenossen des Ageladas bey Pausanias und dem Nebenbuhler des Phidias bey Plinius? Offenbar hat Heyne Artium tempora S. 369. richtig gesehen, wenn er sagt: „intelligendus Achillis filius; forte ille Minervam propitiam habens, ut Achilles," und man hat eine Gruppe zu denken, die den Neoptolemus mit seiner Schutzgöttinn vorstellte. Ob aber deßhalb Rex nach Pyrrhus zu tilgen sey, wie Heyne will, ist noch die Frage. Höchst wahrscheinlich hat der oft über alle Beschreibung nachlässige || Plinius, als er in seinem griechischen Gewährsmann die Pallas und den Pyrrhus des Hegias erwähnt fand, dabey an jenen den Römern wohlbekannten König gedacht und Rex von dem Seinigen hinzugethan.

Was aber den Hegesias neben dem Hegias in dieser Stelle des Plinius anbelangt, so ließe sich zwar annehmen, daß Plinius zwey Notizen, in deren einer er als Hegias in der andern als Hegesias vorkam, mit einander verbunden in sein Werk aufgenommen habe; doch liest die Pollinger Handschrift des Plinius auf unserer Bibliothek, ein schöner Codex in groß Folio auf Pergament aus dem 15ten Jahrhunderte, Agesiae statt Hegesiae. Hierdurch werden wir von der unbequemen Gegenwart des Namens in jener Stelle befreyt, und gewinnen statt seiner den Namen des großen Künstlers, der den borghesischen Fechter gemacht hat (denn Agesias ist Agasias), in den Plinius, zugleich auch als Urheber von Werken, die Plinius besonderer Erwähnung würdig fand, von wettreitenden Knaben (celetizontes pueri) und Kastor und Pollux vor dem

Asien entführt hatte. Die Schüler des Kritias folgten in zusammenhängender Reihe auf einander bis in die Zeiten des Praxiteles, und Demetrius aus Sikyon führte seine

(36.)

Tempel des Jupiter tonans zu Rom. Bekanntlich lautet die Inschrift am Stamme, vor dem der sogenannte borghesische Fechter gestützt ist: ΑΓΑΣΙΑΣ ΑΩΣΙΘΕΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. Die Bildsäule ist wahrscheinlich Achilles im Kampfe gegen die Pentesilea, und von einer Gruppe des an Amazonenbildern aus bekannter Ursache reichen Dianentempels zu Ephesus übrig geblieben. (1819.) Die Spannung aller Muskeln, die an Erschöpfung gränzende Anstrengung, die ihm auf den Lippen, die erwachende Sorge eines nahen Unfalles, die auf seinem Antlitz und um das Auge schwebt, zeigen den anhaltenden und seiner Entwickelung nahen Kampf. Hirt aber erklärt ihn S. 244. für — einen Ballspieler, mit der Bemerkung: diese einzig wahre Erklärung der Natur gehöre einem Franzosen an. Wir wünschen dem Franzosen Glück sie erfunden, Herrn Hirt aber sie angenommen und empfohlen zu haben. Sie kann Jedem zum Maaßstab seiner Kenntniß der „eigentlichen" Kunst dienen. (1828.)

Dagegen sind Welcker: Mus. zu Bonn p. 17. u. Raoul-Rochette Mon. p. 102 sq. mit guten Gründen.

Gegen den letzten Abschnitt dieser Untersuchung hat K. O. Müller a. a. O. S. 276. mit Recht Folgendes bemerkt: „Das ionisch-attische Ἡγησίας heißt dorisch Ἀγησίας (nicht Ἀγασίας) wie Ἡγησίλεως dem dorischen Ἀγησίλαος entspricht, die abgekürzte Form Ἡγίας lautet dorisch Ἀγίας. Damit hat nun aber der Name des Künstlers, der den borghesischen Fechter bildete, Ἀγασίας, nichts zu schaffen: dieser war ein Jonier, von Ephesus, und schrieb seinen Namen gewiß nicht dorisch, in welchem Falle er auch immer nur Ἀγησίας lauten konnte; man muß ihn daher von ἄγαμαι herleiten, wie Ἀγασικλῆς und Ἀγασισθένης bey Pausanias. Agesias und Agasias sind also ganz verschiedene Namen, und schriebe man auch bey Plinius mit einer Münchner Handschrift Agesiae (was aber die alphabetische Ordnung der Namen bestimmt verbietet), so hätte man doch hier nicht, was der Verf. will, den Künstler des borghesischen Fechters." — Mit der vollkommensten Zustimmung habe ich diese durchaus wahre, genaue und gründliche Auseinandersetzung gelesen. Wäre doch Alles zwischen mir und ihm Streitige so schlicht und rein abzumachen, wie dieser grammatische Punkt! Wie gern wollte ich ihm für jede Berichtigung in Ermanglung anderen Dankes ein Σοὶ δὲ θεοὶ τῶν δ' ἀντὶ χάριν μενοεικέα δοῖεν entgegenrufen! Schwankend wird nun wieder die gänzliche Vereinigung der Namen Hegias und Hegesias. Daß der altattische Künstler neben dem Kritias bald Hegias bald Hegesias genannt werde, bleibt gewiß, weniger aber, ob mit diesem Hegias — Hegesias auch der Plinianische zusammenfällt. Ihn von der altattischen Gemeinschaft freyzuhalten, könnte Jemand durch die παῖδες κελητίζοντες bewogen werden, Bedenken tragend, dergleichen offenbar agonistische Werke zur Verherrlichung von Siegen mit dem Rennpferde, κέλης, in

I. 65. Ἡγησόδοτος Ἡγησικλῆς heißt ein Pantomime Ἀγησικλῆς (Suid. et Photius v. Θέκλα μαθοῦσα) bei Quintilian III. 6. 7. und bei Plutarch apophth. Lac. init. könnte dasselbe dorisch geschrieben sein. Ἀγασικλῆς vor. Gl. Bekker anecd. gr. I. p. 329. Ein Bruchstück Agesistrato setzte im Alten Bel Bürgermeister erhalten und einem Jonischen Namen von nicht abgehalt.

Lehrer auf ihn als auf den fünften zurück. [17]) Was das Zeitalter belangt, dem beyde Künstler angehören, so ist von Kritias durch zwey zusammentreffende Angaben fest bestimmt, daß er ein Kunstgenosse des Phidias war, und daß er eben jene Bildsäulen der Tyrannenmörder machte, die Ol. 75. 4. aufgestellt wurden. Da aber Hegesias ihm der Zeit und der Kunst nach verbunden wird, so sind beide mit vollkommener Sicherheit als Zeitgenossen des Phidias, der vor und nach dem Kriegszuge des Xerxes geblüht, anzunehmen. Auffallend muß es scheinen, daß so zwey Meister der alten Werkstätte, deren Bildsäulen noch die Steifheit und Härte des frühern Styles zeigten, neben Phidias auftreten, und die alte und neue Kunst in verschie-

(36.)

sehr frühe Zeit hinauszustellen; indeß schon Hiero der ältere von Syrakus ließ seine Siege in dieser Gattung durch bronzene Denkmähler ehren, und der παῖς κελητίζων mit der Siegespalme, welcher sich auf makedonischen Münzen des Königs Philippus findet, ist gegen den Zeuskopf auf der vordern Seite so hart, daß er wohl nach einem alten Siegesbilde makedonischer Könige aus der frühern, dem Hegias zukommenden Zeit wiederholt seyn kann. Wie bekannt bewarb sich schon Alexander Amyntä um Siegespalmen zu Olympia, und Pindarus feyerte einen Sieg desselben in einem Epinikion. Vergl. Böckh zu Pind. fragm. 85. Zwar ist nicht bekannt, daß es ein olympischer war; indeß traten damals die makedonischen Könige, als Herakliden anerkannt, in die Gemeinschaft mit den Griechen, und so ist nicht unwahrscheinlich, daß wie Hiero so Alexander ihre Siege durch griechische Kunstdenkmähler verherrlichen ließen, deren eines genannte Münze in der Nachbildung zeigen kann. In so fern stünde der Verbindung der Künstlernamen Hegias und Hegesias in Einen durchaus nichts entgegen. (1828.)

Endlich ist das Zeitalter beyder Künstler durch zusammentreffende Nachrichten sicher genug bestimmt. Die neuen Bildsäulen der Tyrannenmörder, die Kritias machte, wurden nach Marmor. Oxon. Epoch. LV. Ol. 75. 4. aufgestellt. Hegias aber wird von Pausanias neben Ageladas gesetzt, dessen Werke mit Ol. 66. beginnen. Wir werden schwerlich irren, wenn wir die Wirksamkeit dieser beyden alten Meister der attischen Schule zwischen beyde Zeitbestimmungen, etwa von Ol. 66 bis Ol. 76, einschließen, und die Nachricht von ihrer Gleichzeitigkeit mit Phidias auf angegebene Weise dahin deuten, daß ihre späteren Jahre mit den frühern des Phidias zusammengetroffen sind.

[17]) Paus. 6, 3. §. 2. Vergl. Heyne A. T. S. 369.

denartigen Werken zu gleicher Zeit vereinigt und wetteifernd erschienen; auffallend jedoch ist dieses nur so lange, als man an der Ansicht festhält, daß die Kunst in Griechenland sich überall gleichmäßig entwickelt, und ein jeder Meister in seine Art aufgenommen, was irgend ein anderer seinen Gestalten Naturgemäßes und Schönes hinzugefügt hatte. Was hierüber zu urtheilen, soll später gezeigt werden.

Von den aus jener frühern Periode auf unsere Zeit gekommenen Kunstwerken läßt sich keines mit Sicherheit als attisch und aus Attika stammend nachweisen, als die athenäischen Münzen alten Gepräges. Sie enthalten den Kopf der Athene, die ältesten in seiner vollen Alterthümlichkeit, mit ungestalten, wiewohl höchst eigenthümlichen und noch stark ägyptischen Formen, wahrscheinlich genau der Bildsäule nachgebildet, die, aus dem grauesten Alterthum stammend, vor allen andern Palladien als die Stadtbeschirmerinn hochverehrt und für ein vom Himmel gefallenes Werk gehalten wurde. Für die Kunstgeschichte sind jene Pallasköpfe der attischen Münzen dadurch merkwürdig, daß man an den ältesten derselben sieht, von welcher Grundlage die Kunst bey Bildung des Angesichts der Göttinn ausging, und an den weniger alten, wie man durch allmählige Veredlung der alterthümlichen Züge das starre Idol zur idealen Gestalt der späteren Kunst zu erheben bemüht war. [18])

(36.)

[18]) Daß das Palladion vom Himmel gefallen sey, meldet Paus. 1, 26. §. 7. Aehnliches wurde von den ältesten Bildern anderer Tempel gemeldet. (1819.) Ueberall war die Erhaltung der Stadt an diese Διιπετή geknüpft. Vergl. Creuzer Symb. u. Mythol. 1 Th. S. 15. Offenbar deutet die Sage an, daß das Διιπετές nicht am Orte gemacht war, sondern plötzlich zum Vorschein gekommen, und so scheinen gerade diese Bilder die mit dem fremden Cultus eingeführt und aus der Fremde gekommen gewesen zu seyn. Uebrigens leidet die Angabe im Texte, daß der altattischen Schule, das Münzgepräge ausgenommen, keines der übriggebliebenen Werke mit Sicherheit zugewiesen werden könne, jetzo eine Beschränkung, indem, wie ich im ersten Theil meiner Reise nach Italien nachgewiesen habe, die beyden jetzo

Wiewohl nun weder die Namen einer bedeutenden Zahl attischer Künstler aus der alten Werkstätte, noch auch größere Werke derselben auf uns gekommen sind, so lehrt doch die in ganzen Zünften fortgehende Kunstübung, sodann die Menge der Tempel und Hallen, mit denen Attika, und besonders Athen, schon vor Perikles, und nicht am wenigsten durch die Pisistratiden geschmückt war, endlich das alte Bildwerk aus Holz, gebrannter Erde, Thon und Erz, was Pausanias nach allen Verwüstungen des Landes noch erhalten fand, [19]) daß schon vor den Siegen bey Salamis und Marathon Attika an Kunstübung und Ruhm aller Kunstfertigkeit keinem andern griechischen Staate nachgestanden habe. Von diesem Ruhme gibt auch Pausanias ausdrückliches Zeugniß, wenn er, um den von ihm hochgefeyerten Aegineten Onatas zu loben, sagt, er stelle ihn keinem von denen nach, die von Dädalus und der attischen Werkstätte her-

(36.)

in der Bibliothek v. S. Marco aufgestellten alterthümlichen Musen der Komödie und Tragödie durch die Venezianer unter Morosini aus Attika eingeführt wurden und höchst wahrscheinlich vom attischen Theater stammen; diese aber haben wieder zu dem Apollo Musagetes der Glyptothek ein so nahes Verhältniß, daß auch dieser derselben Schule kann zugewiesen werden, wiewohl er den Werken des Phidias näher steht, während jene Musen noch eine Einförmigkeit zeigen, wie sie wohl den Werken des Hegias und Kritias eigen seyn konnte. Es gehört zu den wesentlichsten Bereicherungen der Archäologie, daß in diesen drey höchst merkwürdigen Standbildern drey ächte Urkunden jener berühmten Schule nun vorliegen, und die Vergleichung zwischen altattischem und äginetischem Styl sofort möglich wird. Die Hauptsache hierbey, daß die beyden Musen aus Attika stammen, ist durchaus nicht zweifelhaft, wie Müller XXXVIII. 282. glaubt, da die erst in der neuesten Zeit hinzugekommene bis dahin in der Nische eines Casino stand, das der Familie der Morosini gehört, deren Gebäude eben mit jener attischen Siegesbeute geschmückt waren. (1828.)

[19]) Vergl. Paus. 1. 18. §. 5. §. 7. — 1, 24. §. 9. — 1, 2. §. 4. und über einen alten attischen Meister in der Form- und Töpferkunst Plin. H. N. 33. c. 12. S. 45. Fecit et Chalcosthenes cruda opera Athenis, qui locus ab officina ejus Ceramicos appellatur. Kritias veredelte dieselbe. Vergl. Valck. zu Herod. S. 416. und nun auch Müller a. a. O. XXXVIII. S. 271. in einer lehrreichen Zusammenstellung über die Töpfer und ihre Stadtviertel in Athen.

stammen, und es für das höchste Lob erklärt, von keinem der attischen Meister jener Zeit übertroffen zu werden. [20])

An die Nachrichten von der Kunstschule der Dädaliden in Attika schließen wir die von einer ähnlichen in Kreta, wo schon in der fernsten Zeit Kureten und Daktylen als geübte Werkmeister in Erz und kunstreichen Arbeiten gerühmt werden. Die Kunde von der Macht des Minos, von der Gerechtigkeit und Ausbreitung seiner Herrschaft meldet auch seinen nähern Verkehr mit einem angeblich attischen Dädalus, und gedenkt der Werke, welche derselbe dem König, seiner Gemahlinn und Tochter ausgeführt hatte. Diese Verbindung beyder Kunstschulen von Attika und Kreta, unter einem gemeinsamen Urheber, deutet schon für sich auf gemeinsamen Ursprung derselben hin, und was in der kretischen Sage vom Labyrinth, in der Gesetzgebung des Minos und in andern Dingen auf Kreta ägyptisch ist, bekräftiget jene Stammverwandtschaft der bildenden Kunst in beyden Ländern. Doch sind auch aus Kreta die Kunstnachrichten über die ältere Zeit sparsam und ohne Zusammenhang. Gegen den Anfang der Olympiaden zog aus Knosus, dem Hauptsitz der Dädaliden, Chersiphron nach Asien und erbaute dort mit Metagenes, seinem Sohne, den jonischen Tempel der Diana zu Ephesus. [21])

(36. 37.)

[20]) Paus. 5, 25. a. E. τὸν δὲ Ὀνατᾶν τοῦτον, οὗτινος τῆς τέχνης ἐστὶ τὰ ἀγάλματα, ὄντα Αἰγινήτην, οὐδενὸς ὕστερον φήσομεν τῶν ἀπὸ Λαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ ἀττικοῦ. Diese Vergleichung kann sich nur auf die ältere attische Schule, mit Ausschluß des Phidias und seiner Schüler beziehen, da nur von Dädaliden geredet wird, und die Worte τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ ἀττικοῦ nach Sinn und Fügung nur als nähere Bestimmung von τῶν ἀπὸ Λαιδάλου können betrachtet werden. Diese aber ist hier um so weniger unnütz, da sich auch kretische Künstler, und dazu berühmte, von Dädalus ableiten, jetzt aber || gerade die der attischen Werkstätte mit den Aegineten in Vergleichung können gestellt werden. S. 199.

[21]) Der Vater heißt Ktesiphon bey Vitruvius de Architect. VIII. in Prooem. Primumque aedes Ephesi Dianae ionico genere ab Ctesiphonte Cnosio et filio ejus Metagene est instituta, quam postea Demetrius ipsius Dianae servus et Paeonius Ephesius dicun-

Wann Cheirisophus, von dem zu Tegea ein vergoldeter Apollo stand, gelebt, und wen er zum Lehrer gehabt habe, war zu Pausanias Zeiten nicht mehr bekannt. [22]) Gleicher

tur perfecisse. Wenn Vitruvius ebendas. vorher von einem Buche beyder Meister über jenen Tempelbau spricht, so war ihnen dieses bestimmt untergeschoben, da prosaische Schriften in dem Zeitalter derselben unerhört sind. Den Namen Ktesiphon, welchen Schneider genauer Chersiphron schreibt, berichtiget in gleicher Art Plinius H. N. 36. c. 14. S. 21. zu Anf. und Strabo Geogr. 14. S. 949. A, wo zugleich weitere Nachrichten über den Bau stehen. Daß Theodor von Samos, des Rhökus Sohn, den Rost gelegt hat, lehrt Diog. Laert. 2. c. 9, Vit. Aristippi §. 19. *Θεόδωροι δὲ γεγόνασιν εἴκοσι· πρῶτος Σάμιος, υἱὸς Ῥοίκου· οὗτός ἐστιν ὁ συμβουλεύσας ἄνθρακας ὑποτεθῆναι τοῖς θεμελίοις τοῦ ἐν Ἐφέσῳ νεώ.* Durch die Verbindung aber mit diesem Theodorus rückt Chersiphron weit über die Vertreibung der Bacchiaden aus Korinth (Ol. 29. 1.) gegen den Anfang der Olympiaden hinaus. Plinius H. N. 34. c. 12. S. 43.

[22]) Paus. 8, 53. §. 3. Auffallend ist die Menge symbolischer, auf künstlerische Fertigkeit bezüglicher Namen in den dädalischen Kunstländern; an der Spitze der Schmuckbilder *(Δαίδαλος)* selbst, der Sohn des Wohl-Faust *(Εὐπάλαμος)*, wie auch in Kreta seine Vorgänger, die Daktylen, *εὐπάλαμοι* sind, vergl. K. Müller a. a. O. S. 104, dann in Attika ein Wohl-Hand *(Εὔχειρ)* und wieder ein Sohn des Wohl-Faust, Simon, in Kreta aber der Klug-Hand *(Χερσίφρων)* und der Weis-Hand *(Χειρίσοφος)*. Man ist geneigt, hier nicht nur bey Dädalus, sondern auch bey andern die Personen selbst nur symbolisch zu nehmen. Bey Dädalus selbst ist deßhalb kein Zweifel; doch sind die anderen Namen offenbar nur ein Zeichen, daß man auf Geschlechter mit forterbender Kunst gestoßen ist, in denen es natürlich, daß der zum Bildhauer oder Bildformer von der Geburt an bestimmte Knabe unter Eltern, Vettern und Sippen, die in denselben Geschäften sind, mit einem Namen guter Vorbedeutung genannt wurde; wie auch Homer in der Odyssee den Phäaken Namen von der Schifffahrt und den Schiffen bildet:

Ὧρτο μὲν Ἀκρόνεώς τε καὶ Ὠκύαλος καὶ Ἐλατρεύς,
Ναυτεύς τε Πρυμνεύς τε καὶ Ἀγχίαλος καὶ Ἐρετμεύς,
Ποντεύς τε Πρωρεύς τε, Θόων, Ἀναβησίνεώς τε,
Ἀμφίαλός θ' υἱὸς Πολυνήου Τεκτονίδαο u. ff. Od. Θ, 112 seq.

Anlangend aber das Alter des Cheirisophos, so setzt es Böckh Corp. Inscriptt. S. 19. nicht hoch, weil er seine eigene Bildsäule aus Marmor gemacht und neben der des Apollo aufgestellt habe. Pausanias sagt a. a. O. *παρὰ δὲ τῷ Ἀπόλλωνι Χειρίσοφος ἕστηκε λίθου πεποιημένος.* Nun

Zweifel herrschte bey Aristokles aus Kydonia. Pau-

sagt zwar Pausanias nicht, daß Cheirisophos sein Bild selber gemacht habe; doch kann auch dieser Umstand gegen Böckh nicht geltend gemacht werden, wie z. B. Sillig im Catal. Artif. nach Hermann gethan. Ließen Andere das Bild ihm setzen, so waren es Zeitgenossen. Denn woher bey jüngeren diese späte Anerkennung eines Verdienstes, das nirgends als ein hervorragendes bezeichnet wird? Ließen aber Zeitgenossen dem Cheirisophos ihrem Freunde oder Bürger als Anerkenntniß vielleicht seiner Uneigennützigkeit es machen, so ist das erstlich eine ganz müßige Hypothesis, und dann käme man auf jeden Fall wieder unter die Pisistratiden herab, nach deren Vertreibung zum Erstenmal einem großen politischen Verdienst, nämlich dem Befreyer des Volks, Bildsäulen gewidmet wurden, und ehe man mit solcher Ehre auf die Künstler kam, hat es noch lange gedauert. Angenommen aber, was durchaus nichts gegen sich hat, daß Cheirisophos sein Bild selbst gemacht, so wird man dadurch nicht genöthigt, mit ihm auf späte Zeit herabzugehen; denn nirgendwo stand dem Maler oder Bildhauer irgend ein Gesetz oder Herkommen entgegen, der sich oder andere abbilden wollte. Wenn Phidias und Perikles Verdruß bekamen, weil man ihre Bilder in dem Schilde des Palladion unter den Amazonenkämpfen wahrzunehmen glaubte (Plut. Pericl. c. 32), so war es, weil diese Mischung mit dem Heroischen als Uebermuth erschien, und dasselbe war der Fall, wenn nach Athenäus XII. S. 533. c. Pisistratus sein Bild für einen Bacchus brauchen ließ. An beyden Orten war es nach den Begriffen jener Zeit eine Art von ἀσέβεια, die Tadel und Vorwurf fand, der ganz wegfiel, wo ohne solche Ansprüche das Bild eines Menschen einfach und nur sich selbst bedeutend gemacht wurde. Die Bildsäule, welche Cheirisophos neben dem Apollo aufstellte, war eben so ein Weihgeschenk für ihn, wie das kleine Bildniß des Themistokles, welches in dem von ihm geweihten Tempel der Artemis Ἀριστοβούλη bestimmt war (Plut. Themist. c. 22), oder wie die einzelnen Gliedmassen, die Menschen sehr früh für erlangte Genesung aus Wachs, Marmor und selbst aus edlen Metallen den Göttern zur Lösung der Gelübde darbrachten. Daß aber Cheirisophos allerdings ungeachtet seines von ihm gemachten Bildes in die Zeit der Dädaliden zurückweicht, geht aus Pausanias deutlich hervor, denn gleich mit der Meldung von des Apollo goldener Bildsäule verbindet er die andere von des Dädalus längerem Aufenthalte in Knosos, und schließt, daß daraus der Ruhm der Kreten ἐπὶ ξοάνων ποιήσει komme. Diese Verknüpfung des Cheirisophos mit dem durch Dädalus angeblich begründeten Ruhme der kretischen Schule, da wo von jenem Künstler Werke angeführt werden, hätte gar keinen Sinn, wäre ein vollkommenes ἀσύστατον, wenn nicht Cheirisophos mit seinen Arbeiten darin begriffen wäre. Noch bemerken wir, daß Cheirisophos, wenn er sein Bild neben dem Apollo aufstellte, den Bathykles beym Apollothron zu Amyklä, wie wir unten Anmerk. 83. sehen werden, als welcher mit

sanias [23]) berichtet von ihm: Nicht fern von dem Weihgeschenk der Achäer ist Herakles, welcher mit der Amazone zu Pferd um ihren Gürtel kämpft. Ihn weihte Evagoras der Zankläer und machte der Kydoniate Aristokles. Zu den am meisten Alten muß auch Aristokles gezählt werden; doch konnte Niemand seine Zeit genau angeben. Offenbar aber ist, daß er früher gelebt, als Zankle den spätern Namen Messene empfangen hat.“ Nimmt man für dieses || Ereigniß nach der einen Meldung Ol. 29. 1. an, so fällt die Zeit des Aristokles 83 Jahre vor Dipönus und Scyllis, welche gegen die 50. Olympiade, zum Beweis des fortdauernden Bestehens der dädalischen Schule auf Kreta, aus ihr hervorgingen, und durch ihre Schüler nicht weniger als durch Bilder aus Holz, Elphenbein und Marmor berühmt, gerade den Wendepunkt der ältesten und alten Kunst so bedeutungsvoll einnehmen. Nach ihnen schweigt die

(37.)

seinem und seiner Genossen Bildern etwas Aehnliches that, zur Seite hatte, und wenn das Bild in Marmor war, so scheint er, welcher, wie jene Stelle des Pausanias andeutet, selbst ein Dädalide war, mit den jüngsten dieses Namens, Dipönus und Scyllis, aus seiner Heimath zusammenzutreffen, den letzten Dädaliden und zugleich den ersten Bildhauern, die durch Bearbeitung des Marmor Ruhm erworben. (1828.)

[23]) Paus. 5, 25. §. 6. Der zweyte messenische Krieg endet mit der Eroberung von Eira Ol. 28. 1. Vergl. Paus. 4, 23. §. 2. Dieser läßt hierauf die Messenier nach Rhegium segeln, von hieraus mit Hülfe des Anarilas Zankle einnehmen, und den Namen der Stadt in Messene umwandeln. Dagegen aber streiten andere Nachrichten bey Thukydides 6, 5, der den Anarilas, nicht lange nach der Unterjochung von Jonien durch die Perser, den Samiern Zankle entreißen und von seinem Stammland Messene nennen läßt. So auch Andere. Vergl. über diesen großen Streitpunkt der Chronologen Bentley Respons. ad C. Boyl. p. 82 seq. Lennep. u. Larcher zum Herodot T. V. S. 257 ff. Uebrigens hat sich der Kampf des Herakles mit der Amazone, wahrscheinlich nach dem Vorbild des Aristokles gezeichnet, auf einer Vase bey Tischbein 1, 12. (vergl. Millin Gallerie mythologique T. II. n. 443) erhalten. || Wenn Herr Hirt S. 244. die Eleganz ihrer Composition rühmt, thut er sehr recht daran; doch wird dadurch die Nachbildung eines alten Musters nicht ausgelassen.

Geschichte über die Kunst in Kreta, und aus dem ganzen Jahrhunderte der Kunstentwicklung läßt sich kein einziger Meister von dort namentlich aufführen. Wie aber die Schule der kretischen Dädaliden mit der attischen rücksichtlich ihres Ursprungs zusammenhing, so verschmolz sie auch wieder in ihren spätern Meistern mit ihr. So ward Amphion aus Knosus vom Ptolichus, dem Schüler des Attikers Kritias, gebildet. [24])

Wie Attika und Kreta, so besaß auch der Peloponnes alte Werkstätten der bildenden Kunst, die ältesten wahrscheinlich zu Sikyon und Argos.

Sikyon, das uralte Mekone, wo Prometheus nach Hesiod die Götter betrog, [25]) erscheint im höchsten griechischen Alterthume als ein merkwürdiger Priesterstaat. Die Sage, welche Aeschylus an den Namen des Prometheus knüpft, als durch welchen alle Entwilderung des Lebens, der Cultus mit Opfern und Weissagungen, Ackerbau, Schifffahrt und jede Sitte des milderen Lebens ausgegangen, [26]) lehrt, daß dort eine durch Priester unter wilde Urbewohner eingeführte und an einen Cultus geknüpfte Bildung gefunden wurde. Zugleich zeigt die Sage den Gründer und Vertreter derselben, Prometheus, als Bildner in Thon, den er zum Menschen gestaltet und mit der dem Himmel entwendeten Flamme belebt. [27])

(38.)

[24]) Vergl. Paus. 6, 3. §. 2 mit 10, 15. §. 4.

[25]) ὅτ' ἐκρίνοντο θεοὶ θνητοὶ τ' ἄνθρωποι Μηκώνῃ. Hes. Theog. 536 und das. Wolf.

[26]) Aeschyl. in Prometheus 445 ff. Von den Telchinen, welche hier saßen, werden wir später sprechen.

[27]) Fulgent. Mythol. 2, 9. in Mythogor. lat. T. 2. p. 78 seq. Muncker. Fulgentius führt dort als Meynung des Nikagoras an, primum illum formasse idolum. Auch ihm ist Minerva dabey behülflich. Es ist hierin gleichsam eine Verkörperung der bey Aeschylus rein gehaltenen Allegorie, nach welcher Prometheus den in Stumpfheit hinbrütenden Menschen durch das göttliche Feuer zur geistigen Thätigkeit erweckt. An diese Schöpfung des Mannes schließt sich in gleich alter ähnlicher Sage die Schöpfung des Weibes wieder in Bezug auf Prome-

Die Kunst in Thon zu bilden, welche wir hier in der fernsten Götterſage finden, wurde von Pasiteles die Mutter des Erzgusses, der Statuaria, genannt, [28]) weil dieſem das Formen zum Grunde liegt, und derſelbe Schriftſteller ſagt auch, daß Sikyon lange die Heimath aller Erzarbeiten geweſen ſey. [29]) Doch in die höchſt mangelhafte Kunſtgeſchichte der ältern Zeit tritt die ſikyoniſche Schule zuerſt mit der 50. Olympiade und der Ankunft des Dipönus und Scyllis ein. Hervorgegangen aus der

theus. Bey Heſiodus bildet Hephäſtos, auf Befehl des Zeus, in Folge des Streites mit Prometheus, Erde mit Waſſer miſchend, ein Frauenbild, um Prometheus und die von ihm geweckten Menſchen zu plagen. Ἥφαιστον δ' ἐκέλευσε . . . . Γαῖαν ὕδει φύρειν E. 60 Αὐτίκα δ' ἐκ γαίης πλάσσε κλυτὸς Ἀμφιγυήεις Παρθένῳ αἰδοίῃ ἴκελον. Daſ. 70 Γαίης γὰρ σύμπλασσε περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις Παρθένῳ αἰδοίῃ ἴκελον Κρονίδεω διὰ βουλάς Θ. 572. Das wird dann von den Göttern belebt, reich ausgeſtattet und dem Epimetheus zugeſchickt, der es unbedacht aufnimmt, δόλον αἰπὺν ἀμήχανον. Ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστι γυναικῶν θηλυτεράων. Τῆς γὰρ ὀλωϊόν ἐστι γένος. Theog. 589 ff. In beyde Meldungen vom Urſprunge des Menſchen, des Mannes wie der Frau, hat alſo die Sage die Anwendung der Bildformerey gemiſcht und mit Prometheus in Verbindung geſetzt, und ihre innere Uebereinſtimmung zeiget, daß ſie beyde aus der ſicyoniſchen Ueberlieferung genommen ſind, welche die dort uralte und wahrſcheinlich mit dem Cultus angekommene Bildung an die Namen des Prometheus und Hephäſtos knüpfte, die auch an gemeinſamem Altar in der Akademie bey Athen geehrt wurden. Dieſer Umſtand, daß die älteſte Kunſt ſich mit ihren Sagen und Beziehungen überall mit dem älteſten Cultus, ſeinen Mythen und Einrichtungen verſchlingt, ſollte endlich doch diejenigen aufmerkſam und gegen ihre wohlfeile Weisheit mißtrauiſch machen, welche bey ihr mit den allgemeinen Sätzen von Bildungstrieb und Formenſinn, vom Anſetzen der Naſe und Ohren an rohe Klötze glauben ausreichen zu können. Die Officinarum tenebrae in jener Zeit werden ſich in dem Maaße lichten, um Verbindung des älteſten Cultus mit der älteſten Kunſt, ſo wie das Bedingtſeyn und die Geſtaltung dieſer durch jenen ſehen zu laſſen, je weiter jene hieratiſch-artiſtiſchen Mythen verfolgt und aufgehellt werden. (1828.)

[28]) Laudat (Varro) et Pasitelem, qui plasticen matrem statuariae sculpturaeque et caelaturae esse dixit. Plin. H. N. 35. c. 12. S. 55.

[29]) Dipoenus et Scyllis . . . Sicyonem se contulere, quae diu fuit officinarum omnium metallorum patria. Plin. H. N. 36. c. 5. S. 4.

Schule der kretischen Dädaliden und zuerst berühmt durch Bearbeitung des Marmor, treten sie zu Sikyon auf und treffen während der Ausführung von Götterbildern für diese Stadt, wie es scheint, auf den Neid und die Verfolgung der dort einheimischen Künstler.[30]) Denn sie verließen, wie Plinius sagt, über Unrecht sich beklagend, die angefangenen Werke mitten in der Arbeit, und gingen zu den Aetolern; doch ihnen sind die Priester || zu Delphi gewogen, und beym Ausbruche von Hunger und Unfruchtbarkeit im sikyonischen Lande verkündiget der pythische Apollo, ein Heilmittel werde nicht fehlen, wenn Dipönus und Scyllis die Bilder der Götter vollendet hätten; was man mit großem Lohn und Willfährigkeiten von ihnen erlangte. Es waren, wie Plinius anmerkt, Apollo, Diana, Hercules und Minerva; die Bildsäule des Apollo wurde erst von ihren Schülern vollendet.

Von berühmtern einheimischen Künstlern aus Sikyon, deren Namen zu unserer Kenntniß gekommen sind, ist keiner älter als Kanachus und sein Bruder Aristokles.[31]) Die Bestimmung

30) Plin. H. N. 36. c. 14. S. 4.

31) Der Name des Kanachus gehört zu denen, welche die Lehre von der Zeitfolge der Künstler am meisten verwirrt haben. Die Nachricht, daß eines seiner Bilder von Xerxes entführt worden sey, Paus. 2, 10. §. 4, rückt ihn über Ol. 75 hinaus, höher hinauf noch eine Berechnung, die sich auf seinen Bruder Aristokles bezieht. Der Schüler von diesem war Synnoon aus Aegina, welcher wieder seinen Sohn Polichus unterrichtete. Paus. 6, 9. §. 1. Rechnen wir von Aristokles auf Synnoon und von diesem auf Polichus nach oben angegebenen Bestimmungen zwey Kunstalter von zehn Olympiaden, so fällt Polichus zehn Olympiaden später als sein Kunstahnherr Aristokles und dessen Bruder Kanachus. Polichus aber machte die Bildsäule des Aegineten Theognetus, welcher zu Olympia unter den Knaben gesiegt hatte; wann, ist unbekannt; doch Aristomenes, der Neffe dieses Theognetus (vergl. K. Müller Aegin. S. 104), siegt ebenfalls unter den Knaben, und zwar in den pythischen Spielen, und auf ihn hat Pindar den achten pythischen Gesang gedichtet. Dieser Sieg fällt nach dem Schol. das. zu V. 48 ff. auf Ol. 83, was offenbar falsch ist. Denn Ol. 83 war Aegina || von Athen bereits unterjocht, jenes Gedicht aber zeiget Aegina noch in Freyheit. Denn es enthält Gebete, daß das Eiland bey Ruhe und Freyheit möge bewahrt bleiben, nicht

seines Zeitalters schwankt zwischen der 65. und 93. Olympiade,

ohne Anzeigen des durch attischen Uebermuth bereits drohenden Verderbens. Das Gedicht und mit ihm der Sieg des Aristomenes müssen also vor dem Hereinbruch desselben und vor Ol. 81, 1 zurückgestellt werden, und zwar unmittelbar in die Nähe dieser Zeit. Aber der Sieg des Oheims? Von Aristomenes dem Knaben bis auf Theognetus den Kaben kann füglich ein Menschenalter von acht Olympiaden angenommen werden. So kämen wir mit ihm und Polichus auf Ol. 72, und von da mit Kanachus und Aristokles auf Ol. 62 zurück, 52 Jahre vor der marathonischen Schlacht.

Von demselben Aristokles war Pantias der Schüler im siebenten Gliede der Kunstfolge. Paus. 6, 3. §. 4. Dieser hatte die Bildsäule eines Ariſteus von Argos, der im gebogenen Lauf siegte, gemacht. Daneben stand das Bild seines Vaters Chimon, eines der berühmtesten Werke des Naukydes. Paus. 6, 9. §. 1. Ein anderes von gleicher Vortrefflichkeit war nach Rom in den Friedenstempel gebracht worden. Naukydes aber wird von Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. unter die Künstler der Ol. 95 gestellt. Dahin also gehört auch Chimon, an dessen Bildsäulen sich die Größe seiner Kunst besonders erwiesen hatte, und wir werden deßhalb den Aristeus, des Chimon Sohn, und mit ihm Pantias als den Urheber der Bildsäule von diesem ein Menschenalter später in Ol. 103 setzen können. Rechnet man nun von Pantias auf Aristokles und Kanachus in jedem der 7 Grade 5 Olympiaden, so kommen wir um 37 Olympiaden hinter Ol. 103 in Ol. 68, also in dasselbe Zeitalter, in welches die Berechnung von Polichus aus führte. Von dieser Seite verschwindet das Auffallende, was K. Müller a. a. O. S. 105 in jener Kunstfolge gefunden hatte. Daß bey jener Folge von sieben Kunstgeschlechtern eine Lücke von zwey Namen ist, thut nichts zur Sache, und wir werden suchen, sie Abh. III. auszufüllen. In dasselbe Zeitalter führt eine dritte Berechnung, welche vom Aegineten Kallon ausgeht. Pausanias stellt Kallon und Kanachus als gleichzeitig zusammen. Die Artemis Laphria, von Augustus aus Kalydon nach Paträ geschenkt, ein Werk aus Gold und Elphenbein, war von den Naupaktiern Menächmus und Soidas gemacht. Von diesen sagt er in Bezug auf die Paträer: *Τεχμαίρονται σφᾶς Κανάχου τοῦ Σικυωνίου καὶ τοῦ Αἰγινήτου Κάλλωνος οὐ πολλῷ γενέσθαι τινὶ* (lies *τήν*) *ἡλικίαν ὑστέρους.* Paus. 7, 18. §. 6. Kallon aber war Schüler des Tektäus und Angelio, diese des Dipönus und Scyllis. Paus. 2, 32. §. 4. Da nun diese zwey in Ol. 50 fallen, so wird Kallon, im zweyten Kunstgeschlecht nach ihnen, auf Ol. 60 zu rücken seyn. Noch entschiedener führt endlich die Zusammenstellung des Kanachus mit Agelądas von Argos in jene Zeit. Dieser war Zeitgenosse des Kanachus und Aristokles, denn sie hatten jeder eine Muse gemacht, die als ihre Werke in einem Epigramme der

die wahrscheinlichste Berechnung nähert ihn der frühern und dem Zeit-

Anthologie Analect. T. II. p. 16. n. 35. gepriesen werden. Daß aber diese drey Musen aus Einer Idee und gleichzeitig entstanden waren, lehrt ihre Bedeutung, indem sie bestimmt waren, das Diatonon, das Chroma und die Harmonia, also die drey Klanggeschlechter der griechischen || Tonkunst symbolisch darzustellen. Das älteste Werk des Ageladas aber, so weit unsere Nachrichten gehen, ist der Wagen des Kleosthenes mit dem Wagenlenker, aufgestellt wegen eines Ol. 66 im Wagenrennen zu Olympia gewonnenen Sieges; und der große Umfang dieses Weihgeschenkes, so wie die Wichtigkeit, die es als erstes in seiner Art hatte, zeigen, daß es nicht eben eines seiner frühesten war. Diese Berechnungen führen also, wie man sieht, auf Ol. 60, Ol. 62, Ol. 66, Ol. 68, als auf das Zeitalter des Kanachus, zurück, und gewähren durch ihr Zusammentreffen in einem Zeitraume von acht Olympiaden, über den sogar noch hinweg sich die Thätigkeit eines Künstlers erstrecken kann, eine Gewißheit, wie in solchen Dingen nur irgend sich erwarten läßt; und kaum bedarf es, um die Gleichzeitigkeit des Kallon und Kanachus, und zugleich ihr frühes Alter weiter zu begründen, noch der Bemerkung, daß sie in den alten Kunsturtheilen beyde auf gleiche Weise als die Vertreter des harten Styles, Kallon von Quinctilian (XII. c. 10.) und Kanachus von Cicero (de clar. orat. c. 18.), genannt werden. (1819.)

In einem Aufsatze über den Apollo des Kanachus (Kunstblatt 1821 N. 16.) hat Hr. Prof. K. O. Müller zu erweisen gesucht, das berühmte Werk des Kanachus, der Apollo Philesios, kolossal und im Didymäon oder Apollotempel der Branchiden geweiht, sey vor Olymp. 73 schwerlich aufgestellt worden. Seine Schlußfolge ist diese: Pausanias erzählt (I. 16. 3.) von Seleukus, Gründer des syrischen Reiches, der zwischen Ol. 114 und 124 rechgierte, als einen Beweis seiner Frömmigkeit: er habe den Milesiern den ehernen Apollo wieder herabgeschickt, welchen Xerxes nach dem medischen Ekbatana entführt hatte (ὁ Μιλησίοις τὸν χαλκοῦν καταπέμψας Ἀπόλλωνα ἐς Βραγχίδας, ἀναχομισθέντα εἰς Ἐκβάτανα τὰ Μηδικὰ ὑπὸ Ξέρξου). Dasselbe wird VIII. 46. gemeldet, mit dem Zusatze: die Entführung sey den Milesiern zur Strafe geschehen für ihr Betragen in der Schlacht bey Mykale (Ol. 75. 2.). Mit Recht schließt Müller, daß das Bild, welches Pausanias als den ehernen Apollo bezeichnet, der berühmte Koloß des Kanachus sey, den er B. II. 10. erwähnt und B. IX. 10. beurtheilt. Plinius XXXV. 8. 19. liefert seinen Beynamen, Philesios, meldet auch, daß er von äginetischer Erzmischung gewesen sey; und das Bedenken von Müller „wenn auch hier der Alte gemeint ist" beruht füglich auf sich, da nicht entfernt etwas veranlaßt, an einen andern zu denken. Das Bild war also Ol. 75 vorhanden, und dieser Punkt ist vollkommen sicher. Nun läßt sich

ferner

ferner nachweisen, wie M. glaubt, daß jenes Bild nicht vor Ol. 70, 3. entstanden sey: „denn in diesem Jahre wurde nicht bloß Milet erobert, die meisten Männer erschlagen, Frauen und Kinder gefangen weggeführt, sondern auch Tempel und Orakel geplündert und verbrannt.“ Wäre er nun damals vorhanden gewesen, so würde dieses große und kostbare Werk der Habsucht oder dem Feuer bey jener Katastrophe nicht entgangen seyn. Es kommt hier darauf an, was man sich bey jener Zerstörung des Branchidentempels unter Darius zu denken hat. — Herodot VI. 19. sagt allerdings: ἱρὸν δὲ τὸ ἐν Διδύμοισι καὶ ὁ νηὸς καὶ τὸ χρηστήριον συληθέντα ἐνεπίμπρατο. Doch folgt daraus nicht, was H. Verf. glaubt, und in diesen Worten ausspricht: „daß damals ein eherner Koloß im Tempel hätte ausdauern und bestehen können, ist durchaus unwahrscheinlich.“ Herodot unterscheidet bestimmt ἱερόν und νηός, den heiligen Bezirk und den Tempel darin. Es wird also nach der Wichtigkeit des Heiligthums unter ἱερόν ein vielumfassendes Tempelgebiet zu denken seyn mit Wohnungen, Hallen, Kapellen, Hainen, freyen Räumen, dem Orakelort und dem eigentlichen Tempel (νηός), nach Anlage des spätern Branchiden Hieron, das Strabo XIV. §. 5. S. 634. beschreibt. Nun berechtigt nichts zu der Annahme, daß der Koloß nicht nur im ἱερόν sondern auch im νηός gestanden, das eigentliche Tempelbild gewesen sey. Was konnte die dem alten Cultus treuergebenen Branchiden bewegen, das alte Gottesbild, welches ihr Heiligthum nothwendig haben mußte, und an dessen Verehrung ihr Dienst und das Orakel geknüpft war, bey Seite zu stellen, um seinen Sitz dem Werke eines damals neuen Meisters einzuräumen? Ist dieses in keiner Weise annehmbar, so folgt, daß der eherne Koloß wie so viele ähnlicher Dimensionen bey alten Haupttempeln ein Weihgeschenk war, das wie z. B. die eherne Pallas des Phidias auf der Akropolis, und wie alle die Kolosse auf Rhodus, Samos, in Delphi, Athen und zu Olympia im freyen Bezirke des ἱερόν stand. War aber dieses, so konnte das Bild einer Zerstörung des eigentlichen Gotteshauses, an welchem bey der gewöhnlichen Structur griechischer Tempel durch Feuer ohnehin wenig zu zerstören war, sehr wohl überstehen, ebenso vieles andere alterthümliche Bildwerk, was in dem heiligen Bezirke zerstreut war. So fand Strabon nach allen Verwüstungen des Heräon auf Samos noch Kapellen darin πλήρεις τῶν ἀρχαίων τεχνῶν und das Ὕπαιθρον, den freyen Raum desselben, ὁμοίως μεστὸν ἀρίστων ἀνδριάντων, ὧν τρία Μύρωνος ἔργα κολοσσικά ἱδρυμένα ἐπὶ μιᾶς βάσεως. Noch auf ähnliche Weise geschmückt sah Strabon a. a. O. das Branchiden-Heiligthum κεκόσμηται δ' ἀναθήμασι τῶν ἀρχαίων τεχνῶν πολυτελέστατα. Wenn Müller annimmt, diese Anathemata gehen nicht nothwendig über Phidias hinauf, so hat er so wenig Grund für sich, als die andere Behauptung, sie gehen nicht nothwendig unter Phidias herab, gegen sich hat.

Sodann wenn in Samos, wo das Heräon solche alte Kunstwerke besaß, sich

Hegesias und Kritias weiset auch der Styl seiner Werke, von

im Freyen Kolosse noch von Myron, dem ältern Zeitgenossen des Phidias erhalten hatten, was hindert, die ἀρχαίας τέχνας dort hinter Phidias zurückzusetzen? und ist man nicht dazu durch die bekannte Stelle des Apulejus Florid. p. 350, nach welcher in diesem Heiligthume magna vis aeris vario effigiatu veterrimo et spectabili opere gefunden ward, noch mehr veranlaßt? Gilt das aber vom Heräon, so wird es auch nicht vom Didymäon abzuweisen seyn. Ja, wenn, wie M. selbst anführt, nach Tacitus (Annal. III. 63.) die Milesier sich bey Schirmung ihres Asylon auf den Darius berufen neque minus Milesios Dario rege uti. (Lips. niti), so sieht man, daß der König das Heiligthum trotz der Plünderung in seinen Schutz genommen und es bestätigt hatte. Da nur wenige Olympiaden nachher, wie Strabo meldet, Xerres hier wieder das Manteion zu verbrennen fand: ἐνεπρήσθη δ' ὑπὸ Ξέρξου (τὸ μαντεῖον τοῦ Διδυμέως . . .) καθάπερ καὶ τἆλλα ἱερὰ πλὴν τοῦ ἐν Ἐφέσῳ, da ferner jetzt erst die Branchiden die Schätze des Gottes auslieferten und diesen König auf seiner Flucht begleiteten (οἱ δὲ Βραγχίδαι τοὺς θησαυροὺς τοῦ θεοῦ παραδόντες τῷ Πέρσῃ φεύγοντι συναπῆρον), so folgt offenbar, daß die Unfälle, welche das Didymäon bey der Eroberung von Milet erlitt, nur theilweise Zerstörung brachten und vorübergingen, ohne selbst den eigentlichen Reichthum des Tempels zu treffen. Sofort aber wird offenbar, daß uns durchaus nichts veranlassen kann, Olymp. 70, 3 als den äußersten Punkt, über den des Kanachos Apollo nicht zurückreichen könne, festzuhalten, noch weniger mit M. zu glauben, er sey bey der neuen Aufrichtung der Stadt bey dem berühmten Sikyonier bestellt und vor Olymp. 73 „schwerlich" aufgestellt worden. Fallen alle diese Zeitbestimmungen hinweg, so rückt auch dieser kolossale Apollo in Bronze in den Zeitraum zwischen Ol. 60 und Ol. 68 hinein, welche ich für die künstlerische Thätigkeit dieses Kanachus ausgemittelt habe, und er ward, eines der frühesten Werke dieser Art, von den Milesiern in der Zeit ihres höchsten Flores und ihrer unerschütterten Freyheit beym Kanachus bestellt, nicht da Miletus, eine Mischung von Karern, Lykiern, Joniern und andern Asiaten, unter persischem Stabe geweidet ward. Es braucht nicht erwähnt zu werden, daß eben dahin ihn der durch sichere Urkunden beglaubigte und von Müller selbst mit umfassender Gelehrsamkeit gerade in Bezug auf Apollo nachgewiesene Charakter der Kunst des Kanachus zu stellen nöthigen. (1828.)

Gegen die sofort vollkommen sichere und in sich abgeschlossene Ausmittelung der Zeit von Ol. 60 bis Ol. 68, in welcher Kanachus und Aristokles gelebt, erheben sich aber andere Nachrichten, welche diese ganze Berechnung zu verwirren und unsere Künstler in die Zeit nach Phidias herabzuweisen drohen. Zuerst kommt eine Stelle bey Pausanias, welche zwar nur den Aegineten Kallon betrifft, aber doch, indem sie ihn an das Ende des peloponnesischen Krieges herabzurücken scheint, zugleich auch den Kanachus an seiner Seite mit ihm

denen Cicero sagt, sie seyen zu starr, als daß sie die Wahrheit

herabreißen würde. Die Stelle ist leicht verdorben, und folgt hier erst in der ihr gebührenden Anordnung. Es ist von den Schaustücken zu Amyklä die Rede. Paus. 3, 18. §. 3.

Τὰ δὲ ἐν Ἀμύκλαις θέας ἄξια, ἀνὴρ πένταθλός ἐστιν ἐπὶ σιήλης ὄνομα Αἴνητος. Τούτῳ νικήσαντι Ὀλυμπιάσι καὶ ἔτι στεφανουμένῳ γενέσθαι τοῦ βίου τὴν τελευτὴν λέγουσι. τούτου τε οὖν ἐστιν εἰκὼν καὶ τρίποδες χαλκοῖ. (τοὺς δὲ ἀρχαιοτέρους δέκα τοῦ πρὸς Μεσσηνίους πολέμου φασὶν εἶναι.) ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἑστήκει, Ἄρτεμις δ' ὑπὸ τῷ δευτέρῳ. Γιτιάδα καὶ αὐτοὶ τέχνη (st. *τέχνῃ*) *καὶ τὰ ἐπειργασμένα· ὁ τρίτος δέ ἐστιν Αἰγινήτου Κάλλωνος· ὑπὸ τούτῳ δὲ ἄγαλμα Κόρης τῆς Δήμητρος ἕστηκεν. Ἀρίστανδρος δὲ Πάριος καὶ Πολύκλειτος Ἀργεῖος, ὁ μὲν γυναῖκα ἐπεποίησεν* (st. *ἐποιησεν*) *ἔχουσαν λύραν, Σπάρτην δῆθεν, Πολύκλειτος δὲ Ἀφροδίτην τὴν παρὰ Ἀμυκλαίῳ καλουμένην. Οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες μεγέθει τε ὑπὲρ τοὺς ἄλλους εἰσὶ καὶ ἀπὸ τῆς νίκης τῆς ἐν Αἰγὸς ποταμοῖς ἀνετέθησαν.*

Da in dieser Stelle von Dreyfüßen des messenischen und des peloponnesischen Krieges ohne bestimmte Unterscheidung der Zeiten und Personen die Rede ist, so ist dem Gitiadas und Kallon begegnet, daß sie von einigen an den ersten oder zweyten messenischen Krieg hinaufgewiesen, neulich aber von dem Verfasser der Aeginetica in Gesellschaft des Aristander und Polyklet an das Ende des peloponnesischen sind herabgesetzt worden.

Es kommt hier zunächst darauf an, über die Dreyfüße im Allgemeinen das Nähere zu bestimmen. Bekannt ist, daß die Dreyfüße, eherne Becken in einem ehernen Gestell von drey Füßen aufgehängt, schon bey Homer in häufigem Gebrauch erscheinen, || zum Theil von bedeutendem Umfang *τρίποδα δύο καὶ εἰκοσίμετρον* Il. *ψ*, 264, schöner Arbeit (*τρίποδος . . . ποιητοῖο* Il. *ψ*, 718 *τρ. περικαλλέας* Od. *ν*. 217) mit erhobenem Schmuck (*τρ. ὠτώεντα* Il. *ψ*, 264, 513.) zu mancherley häuslichem Gebrauche, besonders zum Wärmen des Bades (*τρ. λοετροχόον* Il. *σ*, 346. Od. *θ*, 435) bestimmt, und öfter als Geschenke geboten, oder zum Kampfpreis aufgestellt. Als Geräthe, welche dem Apollo geheiligt waren, wurden sie, und besonders in früherer Zeit, ehe man Bildsäulen weihete, zum Geschenke in seinen Tempeln aufgestellt, wo sie allmählig zu ganzen Sammlungen anwuchsen. Eine solche Sammlung stand im Ismenion, im Tempel des ismenischen Apollo zu Theben, den deßhalb Pindarus Pyth. 11. zu Anf. ein Schatzhaus goldener Dreyfüße nennt, weil sie nicht selten mit goldenem Schmuck, oder ganz, auch zum Theil vergoldet waren: *διὰ τὸ αὐτόθι πολλοὺς ἀνακεῖσθαι τρίποδας* Schol. zu V. 5. u. das. Heyne und Valck. zu Ammonius *v. Θηβαῖοι*. Die ältesten reichten nach der Sage und ihren Inschriften bis an Amphitruo und die Zeiten der hebräischen Kriege hinauf. Eine ähnliche Sammlung solcher dem Gott geweihter Dreyfüße zeiget hier Pausanias im

nachahmten. Dessen ungeachtet gehört er zu den gepriesenen

Tempel des amyklâischen Apollo, die ältesten zehn, angeblich aus der Beute des messenischen Krieges, unstreitig des ersten, also Ol. 14 aufgestellt, die jüngsten, welche Pausanias erwähnt, zugleich die größten von allen am Schlusse des peloponnesischen aus der Beute von Aegospotami Ol. 93, 4. Die alte Form dieser Dreyfüße, das im Gestell hängende Becken, blieb auch in der Folge bey Weihgeschenken die gewöhnliche; doch wurden sie bey fortschreitender Kunst und Wohlhabenheit der Staaten nach größern Maaßen ausgeführt und, so scheint es, innerhalb des Gestelles auf seine untere Platte Bildsäulen gestellt, deren Haupt gegen das oben hineinhängende Becken emporragte. Das ist der Sinn des ὑπὸ in ὑπὸ μὲν τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα κ. τ. λ. und des ἐπί in ἐπειργασμένα, das noch hinzugearbeitete (über das Wort vergl. Heyne antiq. Aufs. I. St. S. 13. Anmerk. o). Das außer dem Dreyfuß noch hinzu Gekommene war eben die im Innern des Gestelles unter dem Becken aufgerichtete Bildsäule, unbestimmbar, ob frey oder an einer Stütze des Beckens im höchsten Relief gearbeitet. Daß sie als Relif an einem der Dreyfüße angebracht gewesen, wie Siebelis im Commentar zu dieser Stelle glaubt, ist der Symmetrie wegen nicht wohl denkbar. Denn ein Fuß mußte doch wohl wie der andere eingerichtet seyn, und ist es in allen den zahlreichen aus dem Alterthum erhaltenen Exemplaren und Abbildungen. Anders verhielt es sich, wenn die Bildsäule über der Basis des Dreyfußes in ihrer Mitte sich erhob, und gegen das Becken emporragte, oder wenn statt von drey Füßen das Becken von drey Bildsäulen getragen wurde, wie in der Sammlung von Portici drey bronzene Satyren das Becken eines Dreyfußes tragen, dessen Abbildung in dem neuen Werke von Donaldson über Pompeji, London 1827. 1 Th. Pl. 75, sich findet. Deßhalb ist auch statt ἐποίησεν gleich nachher ἐπεποίησεν zu lesen, da die Folge der Rede zeigt, daß auch bey den Bildsäulen von Aristander und Polyklet die Rede von Dreyfüßen ist, unter denen dieselben standen. Uebrigens haben die in alten Bildwerken erhaltenen Dreyfüße zwar meist das Becken, oder die halbe Kugel, doch zuweilen auch die ganze, einer bey Piraneſi Vasi e Candelabri T. II. Pl. 83 selbst den Thierkreis um das Becken, und bekommen dadurch noch vollständiger die symbolische Bedeutung der in dem Weltall aufgehängten Himmelskugel (der ganzen oder halben) und der Gottheit selbst, unter welcher Bedeutung sie dem Apollo geweiht waren. Vergl. Creuzer Dionysus S. 226. ff. Zugleich ist klar, warum man in Lakonien, das am festesten an alten Symbolen und Formen hielt, auch später nicht davon abging, dem Apollo Dreyfüße zu weihen, und warum man die Bildsäulen, welche noch hinzukamen, wenigstens in die engste Verbindung mit ihnen brachte, indem man sie als einen Schmuck || im altheiligen Symbol aufrichtete. Kunstwerke dieser Art haben sich, so viel mir bekannt, nicht erhalten, wiewohl Dreyfüße, welche von Sphinxen oder Satyrn getra-

Meistern der alten Werkstätte. Pausanias erwähnt von

(42.)

gen werden, öfter vorkommen; doch lehnt sich Apollo, wie häufig an seinen Dreyfuß, so auf einigen geschnittenen Steinen auf eine Bildsäule, die als ursprünglich in solcher Verbindung mit dem Dreyfuß gedacht werden kann. Z. B. bey Eckhel pierres gravées Pl. 17 und öfter im Museum Florent. Nach diesen Erörterungen wird es keine Schwierigkeit haben, die Stelle richtig zu fassen. Von den Dreyfüßen, welche Amyklä enthielt, werden drey Klassen unterschieden, einmal die ältern vom ersten messenischen Kriege. Diese hatte Paus. nicht im Sinne, als er καὶ τρίποδες χαλκοῦ schrieb; denn er fügt ihre Erwähnung mit τοὺς δὲ ἀρχαιοτέρους δέκα (Jacobs δεκάτην) „aber die älteren" ein, und kommt erst hierauf zu den Anfangs genannten ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι. Jene Erwähnung erscheint also ὡς ἐν παρενθέσει, und wir haben sie deßhalb mit K. Müller a. a. O. S. 101 eingeschlossen. Dann kommen die Dreyfüße des Kallon und Gitiadas mit den Bildsäulen, drey an der Zahl, von ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ bis Κόρης τῆς Δήμητρος ἕστηκεν. Hinauf zum dritten die des Aristander und Polyklet; doch wird hier das Wort selbst nicht von Neuem gebraucht, sondern es werden nur die dazu gearbeiteten Bildsäulen, aber durch diese Angabe auch die Dreyfüße selbst deutlich genug bezeichnet. Auf diese nun geht in Οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες κ. τ. λ. die Nachricht, daß sie die größten und von der Schlacht bey Aegospotami sind. So treten also Zeiten und Künstler aus einander, und es kann nur noch die Frage seyn, in welche weitere Verbindung wir die drey des Gitiadas und Kallon bringen müssen. Pausanias sagt zwar nicht ausdrücklich, daß sie zu gleicher Zeit gemacht wären; aber dieses folgt aus τούτου τε οὖν ἐστιν εἰκὼν καὶ τρίποδες χαλκοῖ, wo man vermöge der Redefügung nicht anders kann, als εἰκών und τρίποδες mit τούτου verbinden. Sie waren also ein Weihgeschenk des Aenetus, und es bleibt unbestimmt, ob er sie wegen eines früheren Sieges aufgestellt hatte, oder ob sie mit seiner Bildsäule nach seinem Tode, vielleicht in Folge eines Gelübdes, von ihm daselbst standen. Hierdurch gewinnen wir zugleich für die Zeit des Gitiadas eine bestimmte Angabe, indem er neben dem Kallon arbeitet, auf welche wir später zurückkommen werden. Zwar scheint es, daß diese Ansicht der Stelle durch eine andere Aeußerung des Paus. 4. §. 14. 2. ganz umgeworfen werde, wo es von den Lakedämoniern, nachdem sie den ersten messenischen Krieg beendiget hatten, heißt: Ἀνέθεσαν δὲ καὶ ἀπὸ τῶν λαφύρων τῷ Ἀμυκλαίῳ τρίποδας χαλκοῦς. Ἀφροδίτης ἄγαλμά ἐστιν ἑστηκὸς ὑπὸ τῷ τρίποδι τῷ πρώτῳ, Ἀρτέμιδος δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ, Κόρης δὲ ἡ Δήμητρος ὑπὸ τῷ τρίτῳ. Ταῦτα μὲν δὴ ἀνέθεσαν ἐνταῦθα· τῆς δὲ γῆς κ. τ. λ. Doch, wollte man auch das Mißverständniß, das aus Κόρης δὲ ἡ Δήμητρος hervorblickt durch die Aenderung Κόρης δὲ τῆς Δήμητρος heben, so zeigt doch die ganze Aufzählung der Bildsäulen den flüchtigen Erklärer des Pausanias, indem

ihm zwey Bilder des Apollo, eines zu Theben aus Cedernholz,

hier die Bildsäulen des Kallon und Gitiadas unter die Dreyfüße aus der messenischen Beute gestellt werden, von welchen sie in jener andern Stelle deutlich genug geschieden sind. Es kann demnach keinem Anstand || unterliegen, hier mit K. Müller S. 101. Anmerk. n) die Worte Ἀφροδίτης ff. für ein „emblema e loco nostro male intellecto ad verbum descriptum“ zu erklären, zwar nicht bis ἐνταῦθα, denn Formeln wie hier ταῦτα μὲν δὴ ἀνέθεσαν ἐνταῦθα, Wiederholungen des Vorigen mit anderer Wendung sind dem Pausanias von Herodot, seinem Vorbilde, her eigen; aber sicher bis ὑπὸ τῷ τρίτῳ. Zweytens nennt Pausanias 6, 13. §. 4. den Kanachus einen Schüler des Argivers Polykletus, und verwickelt uns in die Schwierigkeiten, welche sich an diesen künstlerischen Namen knüpfen. Er unterscheidet zwey Künstler dieses Namens, beyde aus Argos, den ältern, welcher die Bildsäule der Hera gemacht, den jüngern, einen Schüler des Naukydes. Beydes erhellet aus Paus. 6, 6. §. 1. Πολύκλειτος δὲ Ἀργεῖος, οὐχ' ὁ τῆς Ἥρας τὸ ἄγαλμα ποιήσας, μαθητὴς δὲ Ναυκύδου. Das Herabild wurde nach dem Brand des Heräon Ol. 89. 1. gemacht; um jene Zeit also lebte der ältere Polyklet aus Argos. Naukydes wird von Plinius H. N. 34, c. 8. S. 19. zu Anf. in Ol. 95 gestellt, sein Schüler Polyklet käme also auf Ol. 100, und Kanachus, wenn er von diesem wäre gelehrt worden, auf Ol. 105. Nun steht aber in der erwähnten Stelle des Plinius neben Naukydes auch Kanachus: Nonagesima quinta Olympiade floruere Naucydes, Dinomenes, Canachus, Patrocles. Hieraus folgt, daß Kanachus nicht als der Schüler des jüngern Polyklet, wie Heyne A. T. S. 377 thut, sondern des ältern angenommen werden muß, was auch Pausanias dadurch andeutet, daß er den Polyklet als Lehrer des Kanachus nicht näher bezeichnet, also offenbar den berühmten meint. Der ältere Polyklet arbeitet aber noch an den Weihgeschenken aus der Beute von Aegospotami Ol. 93. 4, und, war Kanachus sein Schüler, so paßt es vollkommen, daß er nach Paus. 10, 9. §. 4. an den Weihgeschenken aus derselben Beute, die nach Delphi kamen, gearbeitet hat. Diese drey zusammentreffenden Angaben über das späte Alter des Kanachus bey Plinius und Pausanias sind in ihrer Uebereinstimmung so unumstößlich, wie die über sein früheres; doch wer, dadurch bewogen, die früheren aufgibt, wie Heyne A. T. S. 377, bringt mit dem Kanachus sein ganzes Gefolge, Aristokles mit seinen Schülern, Kallon den Aegineten ꝛc. in Verwirrung und nach dem peloponnesischen Kriege herab, denen dann die andern, wie Gitiadas, Ageladas, am Ende noch Kritias und Hegias, so weit als möglich nachziehen. Um diese wahrhafte Ebbe und Fluth der Künstlernamen von der Archäologie abzuhalten, bleibt nichts übrig, als den Kanachus der Ol. 65 von dem Kanachus der Ol. 95, als zwey verschiedene Künstler zu unterscheiden, was offenbar auch Pausanias wollte, indem er diesen als den Schüler des Polyklet bezeichnete.

das andere im Heiligthume der Branchiden bey Milet aus

Paus. 6, 13. §. 4. *Βύκελος δὲ, ὃς Σικυωνίων πρῶτος πὺξ ἐκράτησεν ἐν παισὶν, ἔστιν ἔργον Σικυωνίου Κανάχου παρὰ τῷ* (lies *τοῦ παρὰ*) *Ἀργείῳ Πολυκλείτῳ διδαχθέντος.* So unterscheidet er auch in der oben angeführten Stelle den jüngern und weniger berühmten Polyklet vom ältern durch die Angabe seines Lehrers, nur mit dem Unterschiede, daß der ältere dort noch besonders mit seinem hochgefeyerten Herabilde namentliche Erwähnung findet. Wir haben bey dieser Ausgleichung vorläufig den Polyklet des Plinius, den Sikyonier, wie er ihn nennt, || weggelassen, der mit dem ältern Argiver häufig vermischt wird; aber mit ihm wegen der argivischen Hera und andern künstlerischen Eigenthums in einem schwer zu lösenden Streit liegt, wovon später. Uebrigens vergl. man über die Stelle von Amyklä und den doppelten Kanachus das mit vieler Einsicht und Genauigkeit geschriebene Werk „über die Studien der griechischen Künstler" von Dr. Ludw. Schorn 1818, S. 195, Anmerk. 10) und S. 198, Anmerk. 17), dessen Untersuchungen in der Hauptsache zu denselben Ergebnissen führen. (1819.) Diese Scheidung des Kanachus in zwey Künstler aus Sikyon, von denen Sillig C. A. v. Canachus nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthet, daß sie als Großvater und Enkel zusammenhängen, von Schorn ausgegangen, in vorstehender Anmerk. weiter begründet, ist von K. O. Müller a. a. O., dann von Böckh Cap. Inscript. I. p. 39. eben so von Sillig a. u. O. u. A. angenommen worden. Man darf auch deßhalb glauben, daß sie durchgegangen und die alte auf den Einen Kanachus gebaute Lehre verlassen ist; indeß waltet der Eine Kanachus noch unverrückt bey Heinrich Meyer, dem an Wandellosigkeit in einmal angenommenen Irrthümern allein Hirt zur Seite steht. Man weiß, daß bey Plinius Kanachus unter der 95. Olympiade steht. Da hat ihn auch Winckelmann (Gesch. d. K. d. §. 9.) gelassen, mit Zustimmung des Herausgebers von 1815, und dabey bleibt es auch noch im Jahre 1824 (in der Gesch. der bild. K. II. S. 74). „Dieser aber (der Eine und untheilbare Kanachus) hat, wie wir bestimmt wissen, in Ol. „95 geblühet." Ueber diese seine bestimmte Wissenschaft wird dann Heinrich Meyer von den genannten Gelehrten übel angesehen. Müller rückt ihm XXXIX. S. 13. Sorglosigkeit vor, die ein nicht geringer Vorwurf für einen Kunsthistoriker sey, und Sillig C. A. p. 131. bemerkt: es sey zu verwundern, daß der vornehme Mann dieser Wahrnehmung nicht mit einem Worte gedacht: mirandum, Henricum Meyerum ne verbo quidem illud repertum memorare dignatum esse. Natürlich bleibt aber mit dem Kanachus auch Kallon, und was sonst an diesen Namen sich knüpft, in alter Stelle, auch das Kleinste nicht wird aufgeräumt in dem alten Saumsal der Kunsthistorie, wie er ehedem zusammen gemuthmaßt und gedichtet war. Man wird fragen, wie es möglich sey, daß bey der wiederholten und von vielen Seiten unternommenen Durchforschung

Erz,[32]) beyde nur durch den Stoff verschieden, im Uebrigen so gleich, daß, wer das eine gesehen und seinen Meister kenne, nur geringer Einsicht bedürfe, um auch in dem andern ein Werk des Kanachus wahrzunehmen. Vom didymäischen der Branchiden aber sagt Plinius:[33]) er sey unbekleidet, von äginetischer Erzmischung, und werde Philesius, der Liebreiche, genannt. Xerxes führte auch diese Bildsäule nach Ekbatana, von wo sie später durch Seleukus Nikanor an die alten Besitzer zurückgegeben wurde.[34]) Ein drittes Werk von ihm war zu Sikyon im Tempel der Aphrodite, das Bild der Göttinn aus Gold und Elphenbein, geschmückt mit den Zeichen ihrer Alles besiegenden und besänftigenden Macht, der Kugel auf dem Haupt, dem Mohnkopf in der einen, dem Apfel in der andern Hand.[35]) Aristokles, des Kanachus Bruder, und nach Pausanias ihm an Ruhme beynahe gleich,[36]) ist weniger durch Anführung seiner Werke bekannt, als durch die ununterbrochene Folge seiner Zöglinge, unter denen Polichus aus Aegina im dritten, Pantias im siebenten Gliede aus seiner Schule hervorging.[37])

(44.)

des hieher gehörigen Historischen Jemand auf diesem Gebiete noch jetzt zu wähnen im Stande war, er werde vor aufmerksamen und unterrichteten Zeitgenossen hinter dem Vorgeben eines bestimmten Wissens alte Unwissenheit oder Sorglosigkeit verschanzen können? Wir erinnern dabey an den deutschen Hausvater in dem gleichnamigen Schauspiele. Dieser sagt, da ihm Dinge vorgetragen werden, die ihn belästigen, und die er nicht hören mag: Auf dem einen Ohre bin ich taub, und über das andere ziehe ich die Perücke herab. Jetzt könnt ihr reden, was ihr wollt. Und das ist ein Hauptkapitel der praktischen Lebensweisheit, wobey Alles in gehörigem Stande, und der Mensch in seiner Ruhe bleibt. (1828.)

32) Paus. 9, 10. §. 2. Vergl. 2, 10. §. 4.

33) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 4.

34) Paus. 1, 16. §. 3.

35) Paus. 2, 10. §. 4.

36) Paus. 6, 9. §. 1.

37) Vergl. Anmerk. 31.

Den Brüdern aus Sikyon schließen wir Kalamis an, dessen Vaterland zwar nicht angegeben wird, den aber das alte Kunsturtheil mit Kanachus als einen jüngern und von der alten Härte der Bildsäulen schon weiter entfernten in Verbindung gesetzt hat. Die früheſten Werke, welche von ihm erwähnt werden, sind zwey Rosse mit Knaben aus Erz, zwölf Jahre nach der marathonischen Schlacht und den Anfängen des Phidias, gehörig zu dem Wagen des || Hiero, der dort Ol. 75. gesiegt hatte. [38]) Von gleichem Alter sind bronzene Bilder gefangener Knaben, welche die Agrigentiner nach Eroberung von Motya gen Olympia weiheten, [39]) und um wenige Olympiaden jünger ein Bild der Aphrodite, die Kallias zu Athen, [40]) so wie ein Zeus Ammon, den Pindar zu Theben geweiht hatte. [41]) Am weiteſten herab reicht ein Apollo zu Athen, mit dem Beynamen Alexikakos, welchen der Gott erst nach Ol. 87. 3., als während des peloponnesischen Krieges Athen ihm die Befreyung von der Pest zuschrieb, bekommen hat. [42])

(44.)

38) Paus. 6, 12. §. 1 — 8, 42. §. 4. Das Weihgeschenk ist jedoch nach Hiero's Tode Ol. 78, 2. erst beendigt und von seinem Sohne Deinomenes zu Olympia aufgestellt worden.

39) „Motya capta Olyp. 75, 1. puta post pugnam ad Himeram facta.“ Heyne A. T. S. 375. — Pausanias 5, 25. §. 2. sagt: *Καλάμιδος δὲ εἶναι σφᾶς ἔργα ἐγώ τε εἶκαζον καὶ ὁ ἐς αὐτοὺς κατὰ τὰ αὐτὰ εἶχε λόγος.*

40) Paus. 1, 25. §. 2. Kallias der Zweyte, *Λαμπόπλουτος* von seinem Reichthume genannt, welcher in diese Zeit fällt, kämpfte bey Marathon Ol. 72. 2. Vergl. Schol. zu Aristoph. Wolken V. 64 und übernimmt nach Ol. 83. 2. eine Gesandtschaft nach Persien. Vergl. Perizon. zu Aelian V. H. 14, 16.

41) Paus. 9, 16. §. 2. Die Bildsäule mußte vor Ol. 83, 4, wo Pindarus starb, vollendet seyn.

42) Paus. 1, 3. §. 3. Plinius erwähnt einen Apollo des Kalamis in den servilianischen Gärten zu Rom: in hortis Servilianis reperio laudatos Calamidis Apollinem illius caelatoris H. N. 36, c. 4. S. 3. §. 10. a. E. Harduin zu dieser Stelle, Junius in Catal. Artif. v. Calamis p. 42. und Andere nach ihnen nehmen an, daß es derselbe sey, den Plinius auf der Burg von Athen sah. Aber wie käme eine Bildsäule

Mit den großen Meistern seiner Zeit wetteifert Kalamis an Mannigfaltigkeit und hervorragender Eigenthümlichkeit seiner Werke. Den Einwohnern von Apollonia goß er einen Koloß des Apollo von 30 Ellen, welchen M. Lucullus nach Rom entführte,[43]) machte für Sikyon den Asklepios aus Gold und Elphenbein, [44]) und aus parischem Marmor den Tanagräern einen Bacchus, den Pausanias [45]) als sehenswürdig bezeichnet. Noch berühmter sind die von ihm gegossenen Siegeswagen, denn in Bildung der Rosse kam ihm kein Anderer gleich, [46]) und unter den halberhobenen Arbeiten an silbernen Geräthen werden die seinigen den Werken des ersten Ranges gleich geachtet. [47])

Obwohl ein Zeitgenosse des Phidias, und selbst ein jüngerer, behielt er doch in der Ausführung seiner Bildsäulen noch Andeutungen des alten Styles und seiner Härte bey. Cicero und Quintilian, unstreitig griechischen Kunstrichtern folgend, stimmen darin überein, daß die Werke des Kalamis zwar weniger hart, als die des Hegesias und Kanachus, aber doch von der naturge-

zur Zeit des Plinius nach Rom, und zu der des Pausanias nach Athen zurück? Umgekehrt wäre der Fall ein gewöhnlicher. Offenbar dachte man nicht an die Zeitfolge beyder Schriftsteller: Apollinem hunc postea Romam in Servilianos hortos translatum testatur Plinius, sagt Junius, nachdem er des Ἀλεξίκακος aus Pausanias gedacht hat. Vergl. zu Winckelmann Th. 6. Anmerk. 1239.

43) Plin. H. N. 34. c. 7. S. 18. Daß er von Kalamis war, lehrt Strabo 7. S. 491. B.

44) Paus. 2, 10. §. 5. Er war unbärtig, und trug in der einen Hand einen Stab, in der andern die Frucht der zahmen Fichte. ||

45) Paus. 9, 10. §. 4. Ἐν δὲ τοῦ Διονύσου τῷ ναῷ θέας μὲν καὶ τὸ ἄγαλμα ἄξιον λίθου μὲν ὃν Παρίου καὶ ἔργον Καλάμιδος.

46) Ipse Calamis et alias quadrigas bigasque fecit, equis semper sine aemulo expressis. Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 11. Zu diesem Lobe stimmt Ovidius Vindicat ut Calamis laudem quos fecit equorum. Epp. ex Pont. 1, v. 33, und Propertius Exactis Calamis se mihi jactat equis. Elegg. 3, 7. v. 33.

47) Plinius stellt sein Verdienst als Silberarbeiter (caelator) sehr hoch. Denn er führt ihn nicht nur in der Reihe der ersten Meister nach

mäßen Weichheit der spätern noch entfernt gewesen seyen. [48]) Daß aber ungeachtet dieser Erinnerungen an den alten Styl, welche mehrere Künstler jener großen Zeit gleichsam im Verschwinden festzuhalten scheinen, den Werken des Kalamis eigenthümliche Schönheit nicht gemangelt, wird mit gleicher Bestimmtheit angegeben. Lucian zählt die fünf schönsten Frauenbilder der größten Meister, und darunter auch die Sosandra des Kalamis in der Burg von Athen auf. [49]) Er bewundert an ihr den Ausdruck der Scheu, des zarten und verborgenen Lächelns und die schöne Anordnung ihres Gewandes. Auch die Alkmene keines Künstlers war nach Plinius edler, [50]) als die seinige. Am richtigsten scheint sein Verdienst und

(45.)

Akragas, Boëthus und Mys neben Antipater als solchen auf H. N. 33, c. 12. S. 55, sondern weist auch in der andern Stelle, wo er seines Apollo gedenkt, auf „jenen Silberarbeiter" zurück. H. N. 36. c. 4. S. 3 §. 10. a. E. Von seinen Werken in dieser Gattung nennt er jedoch nur zwey Pokale, die im Besitz des Germanikus waren, und vom Zenodorus sehr kunstreich nachgebildet wurden. H. N. 33. c. 12. S. 55.

[48]) Cicero de claris oratt. c. 18. §. 70. Quintil. Orat. Inst. 12. c. 10. „Offenbar spricht Cicero nicht sowohl sein als des ganzen Alterthums Urtheil aus, was durch die Vergleichung von Quintilian noch glaublicher wird." A. G. Lange a. a. O. S. 76.

[49]) Lucian Imag. §. 6. Opp. T. II. p. 463. Reitz. Er entlehnt die Züge zur Schilderung einer schönen Frau von der knidischen Venus des Praxiteles, von der in den Gärten (*Ἀφροδίτη ἐν κήποις*) des Alkamenes, von der Pallas Lemnia und der Amazone des Phidias, und der Sosandra des Kalamis: *Ἡ Σωσάνδρα δὲ καὶ ὁ Κάλαμις αἰδοῖ κοσμήσουσιν αὐτήν· καὶ τὸ μειδίαμα λεπτὸν καὶ λελη θὸς ὥσπερ τὸ ἐκείνης ἔσται· καὶ τὸ εὐσταλὲς δὲ καὶ τὸ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς παρὰ τῆς Σωσάνδρας, πλὴν ὅτι ἀκάλυπτος αὐτὴ ἔσται τὴν κεφαλήν.* Sie war also mit dem Schleyer und ein Theil ihres Angesichtes von ihm bedeckt. Auch die übrigen Theile dieses Werkes müssen von großer Schönheit gewesen seyn, denn in Diall. Meretr. 5. Opp. T. III. p. 225. bezeichnet sie Lucian als Vorbild schöner Frauen: *Λίφιλος δὲ ὑπερήνει τὸ εὔρυθμον, καὶ τὸ κεχορηγημένον, καὶ ὅτι εὖ πρὸς τὴν κιθάραν ὁ ποῦς, καὶ τὸ σφυρὸν, ὡς καλὸν, καὶ ἄλλα μυρία, καθάπερ τὴν Καλάμιδος Σωσάνδραν ἐπαινῶν.*

[50]) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 11. Sed ne videatur in hominum effigie inferior, Alcmena nullius est nobilior. In dem die-

Verhältniß zu den großen Zeitgenossen durch Dionysius von Halikarnaß ausgedrückt, wo er die Reden des Isokrates und Lysias mit den Werken bildender Künstler vergleicht. [51]) „Nicht unpassend möchte Jemand die Beredsamkeit des Isokrates mit der Kunst des Polykletus und Phidias vergleichen, in Bezug auf das Feyerliche, Großartige und Wundervolle, die des Lysias aber mit der des || Kalamis und Kallimachus wegen der Feinheit und der Anmuth; denn so wie von jenen die einen in den geringern und menschlichen Werken glücklicher sind

ser Aeußerung Vorangehenden erzählt Plinius vom Prariteles: Habet et simulacrum benignitas ejus. Calamidis enim quadrigae aurigam suum imposuit, ne melior in equorum effigie defecisse in homine videretur. — A. G. Lange a. a. O. S. 77. Anmerk. 3. meint, Plinius scheine hier den Kalamis zum Zeitgenossen des Prariteles zu machen, und ist selbst nicht abgeneigt, dieser Bestimmung beyzutreten. Dann aber bleibe nichts übrig, als zwey Künstler dieses Namens anzunehmen; indeß ordnet sich Alles, was irgendwo von einem Kalamis erwähnt wird, zum Bilde Eines Künstlers, und aus unserer Stelle folgt die Gleichzeitigkeit des Kalamis und Prariteles auf keine Weise. Aus Plinius Ausdrucke: Calamidis quadrigae aurigam suum imposuit, sieht man, daß von der Qua || driga des Kalamis als einer schon vorhandenen die Rede ist. Kalamis war unerreichbar in Bildung der Rosse, nicht der Menschen. Zwischen dem Viergespann und dem Wagenlenker war also in Rücksicht der Kunst ein merkbarer Abstand. Um ihn zu heben, und mit ihm den Tadel, welchem er den Künstler aussetzte, gießt der große Prariteles einen andern Wagenlenker und vertauscht ihn mit dem alten. Dieß ist offenbar der Sinn der Stelle und des Habet et simulacrum benignitas ejus.

51) Dionysius von Halik. in judicio Isocrat. c. 3: *Πέφυκε γὰρ ἡ Λυσίου λέξις ἔχειν τὸ χαρίεν, ἡ δ' Ἰσοκράτους βούλεται .... θαυμαστὸν γὰρ δὴ καὶ μέγα τὸ τῆς Ἰσοκράτους κατασκευῆς ὕψος, ἡρωϊκῆς μᾶλλον ἢ ἀνθρωπίνης φύσεως οἰκεῖον. Λοκεῖ δή μοι μὴ ἀπὸ σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἰσοκράτους ῥητορικὴν τῇ Πολυκλείτου τε καὶ Φειδίου τέχνῃ κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικὸν, τὴν δὲ Λυσίου τῇ Καλάμιδος καὶ Καλλιμάχου, τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος ὥσπερ γὰρ ἐκείνων οἱ μὲν ἐν τοῖς ἐλάττοσι καὶ ἀνθρωπικοῖς ἔργοις εἰσὶν ἐπιτυχέστεροι τῶν ἑτέρων, οἱ δὲ τοῖς μείζοσι καὶ θειοτέροις δεξιώτεροι, οὕτω καὶ τῶν ῥητόρων ὁ μὲν ἐν τοῖς μικροῖς ἐστι σοφώτερος, ὁ δ' ἐν τοῖς μεγάλοις περιττότερος.*

als die andern, diese aber in den größern und göttlichern geschickter, so ist auch von den Rednern der im Kleinen weiser, und jener im Großen überlegener.“

Neben Sikyon ist für die ältere Kunst im Peloponnes keine Stadt berühmter als Argos. Auch hier steht ein Name aus der mythischen Zeit, Epeios, welcher vor Troja das kolossale Pferd zum Untergange der Stadt gezimmert hatte, an der Spitze der alten Künstler. Plato [52]) nennt ihn neben dem Dädalus und dem Samier Theodorus als einen Meister, dessen Werth aus noch vorhandenen Werken bestimmt werde, und Pausanias [53]) erwähnt von ihm einen Hermes aus Holz zu Argos. Wie zu Athen an den Dienst der Pallas, so knüpfte sich zu Argos an den der Hera und an ihr Heiligthum die älteste Kunst. Wie dort Poseidon mit Athene, so stritt er hier mit Hera um den Besitz des Landes. [54]) Um das Heraum zu Argos wurden die feyerlichsten Kampfspiele der Argeier gehalten, in seinem Innern waren die durch alten Dienst ehrwürdigen oder durch Vortrefflichkeit der Ausführung berühmten Götterbilder aufgestellt, und vor dem Eingange die Bildsäulen der Priesterinnen und der Heroen. [55])

Die ältesten nach Epeios zu unserer Kenntniß gekommenen Künstler aus Argos reichen bis auf die 65. Olympiade, 529 v. Chr. in die Zeit des Kanachus von Sikyon, des Kallon von Aegina und des Lakedämoniers Gitiadas zurück. Eutelidas und

[52]) Plato Ion. Opp. T. I. p. 533. A Steph. *Σωκρ. Τί δέ; ἐν ἀνδριαντοποιΐᾳ ἤδη ὅστις περὶ μὲν Δαιδάλου τοῦ Μητίωνος, ἢ Ἐπειοῦ τοῦ Πανοπέως ἢ Θεοδώρου τοῦ Σαμίου, ἢ ἄλλου τινὸς ἀνδριαντοποιοῦ, ἑνὸς πέρι δεινός ἐστι ἐξηγεῖσθαι ἃ εὖ πεποίηκεν· ἐν δὲ τοῖς τῶν ἄλλων ἔργοις ἀπορεῖ κ. τ. λ.*

[53]) Paus. 2, 19. §. 6. *τὰ δὲ ξόανα Ἀφροδίτης καὶ Ἑρμοῦ τὸ μὲν Ἐπειοῦ λέγουσιν ἔργον εἶναι, τὸ δὲ Ὑπερμνήστρας ἀνάθημα*, wo das Bild der Aphrodite offenbar der Hypermnestra gehörte, so daß *τὸ μὲν* auf das Nächstvorhergehende, den Hermes, zu beziehen.

[54]) Paus. 2, 15. §. 5.

[55]) Ebend. 2, 17. §. 3.

Chrysothemis goſſen die Bildſäule des Demaratus aus Hera, welcher Ol. 65., als zuerſt der Wettlauf in Waffenrüſtung zu Olympia eingeführt wurde, darin Sieger geweſen war, und das Bild ſeines Sohnes Theopompus, jenes mit Schild, Helm und Beinſchienen. Das Epigramm darauf enthielt die Namen der beyden Künſtler mit der Angabe, daß die Kunſt von ihren Vorfahren auf ſie übergegangen.[56]) Zur Zeit der perſiſchen Kriege blühte Ariſtomedon aus Argos. Die Einwohner von Phokis hatten über die Theſſaler einen Sieg gewonnen,[57]) welchen der delphiſche Gott verkündiget und der Weiſſager Tellias durch klugen Rath herbeygeführt hatte. Aus dem Zehnten der Kriegsbeute goß ihnen Ariſtomedon die Bildſäulen des Gottes, des Tellias und ihrer Kriegsoberſten, die nach Delphi geweiht wurden, und von Herodot die großen genannt werden.

Vor Allen aber raget aus derſelben Zeit in Argos Ageladas hervor, durch ſeine Werke als einer der vorzüglichſten ältern Künſtler, noch mehr aber dadurch berühmt, daß aus ſeiner Werkſtätte die drey größten Meiſter der zur Vollendung || eilenden Kunſt, Myron aus Eleutherä, Phidias aus Athen und Polykletus aus Argos hervorgegangen ſind.

Die Werke des Ageladas beginnen, ſo weit wir Nachricht haben, mit Ol. 66., wo Kleoſthenes aus Epidamnus zu Olympia mit dem Viergeſpann ſiegte, der erſte, welcher daſelbſt den Siegeswagen und ſeine Bildſäule aus Erz als Weihgeſchenk aufſtellte.

56) Ebend. 6, 10. §. 2. *Εὐτελίδας καὶ Χρυσόθεμις τάδε ἔργα τέλεσσαν, Ἀργεῖοι, τέχνην εἰδότες ἐκ προτέρων.* Daß ſie die Kunſt von Frühern, *ἐκ προτέρων*, wußten, verſtand ſich von ſelbſt. Niemanden konnte einfallen, ſie für die erſten Künſtler zu halten. Es wird deßhalb *προγόνων* zu leſen, oder doch *προτέρων* ſo zu deuten ſeyn, daß man alte Ueberlieferung der Kunſt in ihrem Geſchlechte verſteht.

57) Herodot 8, 27 u. 28. *οὐ πολλοῖσιν ἔτεσι πρότερον ταύτης τῆς βασιλῆος* (des Xerxes) *στρατηλασίης* ſagt Herodot. Vergl. Pauſ. 10, 1. §. 4, und Herod. a. a. O. welcher hinzu ſetzt, andere ſolche Bildſäulen ſeyen nach Abä geweiht worden.

Ageladas goß sie sammt der des Wagenlenkers, dazu den Siegeswagen mit vier Rossen. [38])

(46. 47.)

38) Paus. 6, 10. §. 2. Zu Olympia standen von ihm auch die Bildsäulen des Timasitheus aus Delphi und des Anochus aus Tarent. Paus. 6, 8. §. 4—6, 14. §. 5. Ist dieser Anochus, wie Heyne A. T. S. 368. annimmt, derselbe, welchen Afrikanus Acochas nennt, so siegte er Ol. 65. Corsini Fasti attic. T. III. p. 121. Daß er es ist, wird jetzt durch den armenischen Text des Eusebius außer Zweifel gesetzt, welcherin dem Verzeichniß der Olympioniken S. 137. Ol. 65 Anachus den Tarentiner als Sieger nennt. Timasitheus war wie durch zwey olympische und drey pythische Siege im Pankration, so auch durch kriegerische || Kühnheit berühmt. Zuletzt verband er sich mit Isagoras zum Umsturz der Freyheit von Athen, ward aber mit ihm in der Burg gefangen und hingerichtet. Ol. 68, 2. Seine Bildsäule kann also nicht viel später von Ageladas seyn verfertiget worden, als der Siegeswagen des Kleosthenes, wenn sie nicht noch früher ist, und das Zusammentreffen dieser verschiedenen Nachrichten, so wie auch die Anmerk. 31. nachgewiesene Gleichzeitigkeit desselben mit dem ältern Kanachus befestiget vollkommen die Bestimmung der Zeit, in welcher Ageladas gearbeitet hat. Dagegen aber setzt ihn Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. an die Spitze einer durcheinander geworfenen Reihe von Künstlernamen, die er unter Ol. 87 zusammenbringt, und diese Angabe scheint von einer andern Seite unerwartete Bestätigung zu finden. Es ist nämlich kein Zweifel, daß unser Künstler hinter dem entstellten Namen Geladas und Eladas verborgen liege: beyde werden als Lehrer des Phidias bezeichnet, jener von Suidas v. *Γελάδας ἀγαλματοποιὸς, διδάσκαλος Φειδίου* T. I. p. 470. Kuster, und von Tzetzes Chiliad. 7. hist. 154. u. Ch. 8. p. 191, dieser vom Scholiasten zu Aristoph. Frösch. V. 504. *ἔργον Ἐλάδου τοῦ Ἀργείου, τοῦ διδασκάλου Φειδίου.* Der Umstand, daß beym Aristophanischen Scholiasten der Meister des Phidias mit schwankendem Namen auch noch Argeier genannt wird, zeigt offenbar, daß Ageladas dort das A, hier auch noch das G zu Anfange verloren hat, und wir den Argiver Ageladas, der auch Myron von Eleutherä und Polykletus von Sikyon, die Kunstgenossen des Phidias, gebildet, als den Lehrer dieses großen Athenäers ansehen müssen. Das hat schon Meursius im Piräus Opp. T. I. p. 554. in Ordnung gebracht, dem Winckelmann und alle Folgenden beystimmen. Nun wird in jenem Scholion ein *Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος*, der in Melite, einem attischen Flecken, zur Zeit der großen Pest Ol. 87, 3 aufgestellt worden sey, als ein Werk des Ageladas erwähnt: *ἐν Μελίτῃ ἐπιφανέστατον Ἡρακλέους ἱερὸν Ἀλεξικάκου . . . . τὸ δὲ τοῦ Ἡρακλέους ἄγαλμα ἔργον Ἐλάδου τοῦ διδασκάλου Φειδίου· ἡ δὲ ἴδρυσις ἐγένετο κατὰ τὸν μέγαν λοιμόν*, und dieses träfe mit der Zeitbestimmung des Plinius genau zusammen.

Mit Kanachus und Aristokles aus Sikyon verfertigte er drey

(47. 48.)

Nicht weniger stimmt zu ihr eine andere Nachricht des Pausanias 4, 33. §. 3. Die Messenier hatten auf Ithome von Ageladas einen Zeus, den er ihnen damals, als sie Naupaktus besaßen, machte: ἐποιήθη δὲ ἐξ ἀρχῆς τοῖς νικήσασιν ἐν Ναυπάκτῳ Μεσσηνίων. Die Nachricht ist zu bestimmt, als daß man ihr mit Heyne A. T. 366 eine andere Deutung geben könnte, und es ist offenbar, daß die aus Naupaktus zurückkehrenden Messenier das Bild mit sich in ihre alte Heimath brachten. Nun aber empfingen sie Naupaktus von den Athenäern erst Olympiade 81, 2, und erst nach dieser Zeit, mehr als 62 Jahre nach dem Siege des Kleosthenes kann jener Zeus entstanden seyn. In diesem Widerspruche beyder Berechnungen kommt uns die mit Hülfe griechischer Handschriften gemachte Uebersetzung des Pausanias von Romulus Amasäus zu Statten, welcher in Paus. 5, 24. §. 1. τοῦτο δέ ἐστιν Ἀσκάρου τέχνη Θηβαίου διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ, καὶ Θεσσαλῶν κ. τ. λ. den fehlenden Namen des Künstlers mit Ageladas ergänzt: Fuit hoc Ascari Thebani opus, quem docuit Ageladas Sicyonius, offenbar nicht aus eigener Vermuthung, || da er wohl wußte, daß Pausanias den Ageladas, wo er ihn näher bezeichnet, immer einen Argiver nennt, sondern weil er in seinen Handschriften διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ Ἀγελάδᾳ oder παρὰ Ἀγελάδᾳ τῷ Σικυωνίῳ gefunden. Hiernach haben wir für die spätern Werke aus Olymp. 81 bis Ol. 88 einen jüngern Ageladas aus Sikyon anzunehmen, den Plinius in jene Liste unter Ol. 87 gereiht und der Scholiast des Aristophanes mit dem ältern, dem Lehrer des Phidias, verwechselt hat. (1819.)

Dem Argiver dieses Namens gehören noch Zeus als Knabe und ein unbärtiger Herakles zu Aegium Paus. 7, 24. §. 2., und zu Delphi Rosse und gefangene Frauen der Mesapier, ein Weihgeschenk der Argiver.

Gegen diesen aus Pausanias und Amasäus hergenommenen Grund für einen doppelten Ageladas hat sich Sillig C. A. v. Ageladas S. 15 und K. O. Müller de Phidiae vita p. 16. erklärt. Wir sind dadurch veranlaßt, die Sache neuer Untersuchung zu unterwerfen. Sillig sucht den Zusammenhang der Stelle des Pausanias dagegen geltend zu machen, welche so lautet: Ἀπὸ δὲ τοῦ βουλευτηρίου (in Olympia) πρὸς τὸν ναὸν ἐρχομένῳ τὸν μέγαν, ἔστιν ἄγαλμα ἐν ἀριστερᾷ Διὸς· ἐστεφανωμένον δὲ οἷα δὴ ἄνθεσι, καὶ ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ αὐτοῦ κεραυνὸς πεποίηται. Τοῦτο δέ ἐστιν Ἀσκάρου τέχνη Θηβαίου, διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ καὶ Θεσσαλῶν φασιν εἶναι, ὅτε Φωκεῦσιν, εἰς πόλεμον οὗτοι κατέστησαν· καὶ ἔστιν ἀπὸ Φωκέων αὐτοῖς τὸ ἀνάθημα. Οὐκ ἂν οὖν ὁ ἱερὸς καλούμενος εἴη πόλεμος, ὃν δὲ τρόπον (vielleicht πρότερον) ἔτι ἐπολέμησαν πρὶν ἢ Μήδους καὶ βασιλέα ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα διαβῆναι: Er sagt: Qui haec verba diligentius inspexerit, statim videbit, ea Thierschii conjecturam funditus evertere. Nihil quidem de anno belli scimus.

Wie

drey Musen, die in einem Epigramm als die Vorsteherinnen der

(48.)

Wie aber soll die Erwähnung eines Krieges, von dessen Jahr oder Zeitrechnung man nichts weiß, eine auf Zeitrechnung gestützte Vermuthung von Grund aus umwenden? Neque quisquam reprehendere nos posset, illud si expeditionem Darii (Ol. LXXII. 2. ante Chr. n. 490) praecessisse contendamus. Im Gegentheil verdiente das den bestimmtesten Tadel; denn wie könnten des Pausanias Worte: πρὶν ἢ Μήδους καὶ βασιλέα ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα διαβῆναι auf etwas Anderes als des Xerxes Uebergang (διάβασις) über den Hellespont, auf seinen Zug gegen Griechenland gehen? Darius ist persönlich wohl gegen die Skythen, nicht aber gegen die Griechen nach Europa gezogen; denn die er auf seinem Wege traf und gelegentlich unterjochte oder unterjochen ließ, waren nicht das Ziel seines Heerzuges. Doch der gelehrte Verfasser des Catalogus zieht sich selbst auf Xerres zurück, aber nicht ohne Anstoß: Concedentes, Pausaniae βασιλέα Xerxem significasse, ita ut Ol. LXXXIV. (hier sind 10 Olymp. zu viel) ant. Chr. n. 484. bello Thessalico vindicetur. Der Krieg soll vor des Königs Ankunft gewesen seyn ἐπολέμησαν πρὶν ἢ βασιλῆα διαβῆναι, und doch mit ihm in eine und dieselbe Olympiade fallen. Das ist möglich; aber wo ist der Grund, daß es geschehen seyn müsse, damit das vindicetur, das hier gebraucht ist, seine vindicias finde? Herodot VIII. 27. spricht nur von nicht vielen Jahren, οὐ πολλοῖσιν ἔτεσιν, um die er dem Heereszuge des Xerres voranging. In diesem Kriege nun wurden die Thessaler besiegt (οἱ Θεσσαλοὶ) ἐσσήθησαν ὑπὸ τῶν Φωκέων καὶ περιέφθησαν τρηχέως, was dann Herodot weiter ausführt. Dem Verfasser ist die hieraus gegen die Stelle des Pausanias sich erhebende Schwierigkeit nicht entgangen: Das Zeusbild war durch die Thessaler aufgestellt, ein Weihgeschenk von den Phokeern her (ἀπὸ τῶν Φωκέων) mit Blumen bekränzt, und einen Blitz tragend. Es war also geweiht, einen Sieg zu bezeichnen, einen Krieg, in dem die Phokeer von den Thessalern geschlagen wurden. In dem genannten aber war die Reihe Siegesdenkmäler zu setzen an den Phokeern, und welche sie aufstellten zu Delphi, wissen wir durch Herodot a. a. O., und Pausanias 10, 1. Aber kann nicht neben jenem furchtbaren Kriege, aus dem kaum die Anstrengung der Verzweiflung die Phokeer rettete, doch noch ein anderer von Pausanias aus jener Zeit gemeint seyn?

Dieß nimmt Herr Prof. Sillig an, mit nicht besserem Erfolge; denn eben die Angabe πρὶν ἢ τοὺς Μήδους zur Bezeichnung der Epoche eines phokisch-thessalischen Krieges deutet doch offenbar auf den hin, welcher nicht viele Jahre vor jener Ankunft wüthete, und in seinen Folgen noch nicht erloschen war. Sollte irgend ein anderer gemeint seyn als eben jener, der am Ende in den persischen Heereszug verfloß, so wäre die Erwähnung des Xerres und der Meder hier ganz und gar zwecklos und ungeschickt. Was also folgt bestimmter, wenn Pausanias die Thessaler aus dem Kriege, den sie vor des Königs Ankunft mit den Phokeern bestanden, ein Siegesdenk-

drey Geschlechter der griechischen Tonkunst, des diatonischen, chro-

mal errichten läßt, und wenn er dieses nicht aus irgend einer Ueberlieferung, sondern, wie die Stelle zeigt, ganz aus eigenen Vermuthungen und Annahmen berichtet, als daß ihm hier eben wieder etwas Menschliches begegnet sey, und er einen Beweis jener schlimmen Vergeßlichkeit historischer Dinge gegeben habe, in die er häufig verfällt, wenn er, den Boden des Gegebenen und Vorliegenden verlassend, sich seinen eigenen Untersuchungen und Vermuthungen preisgibt? Ist aber dieses die Beschaffenheit der Stelle, so folgt, daß ihre in sich ganz nichtige Folgerung vollkommen unbrauchbar wird, sey es eine historische Wahrnehmung zu begründen, oder eine auf andere Weise begründete umzustoßen. Eben so offen liegt, was mit ihr weiter zu thun. Zu scheiden nämlich kommt des Pausanias unlautere Zuthat von dem, was er zu Olympia sah, und als Ueberlieferung von dem Kunstwerke und seinem Urheber aufzeichnete. Das aber ist im Folgenden begriffen: Auf dem Wege vom Rathhause zum Tempel steht der Zeus, wie er ihn beschreibt, ein Anathema der Thessaler von einem Siege über die Phokeer. Urheber des Bildes ist Askarus aus Theben, Schüler des . . . . . aus Sikyon. Hat nun Amasäus den Namen Ageladas aus Handschriften ergänzt, und wurde derselbe dem Pausanias als Lehrer des Askarus genannt, so hat der Perieget, nachdem er sich der argen Vergeßlichkeit, welche nun wohl offen vorliegt, schuldig gemacht, uns vollkommen berechtiget, ihm noch eine zweyte beyzumessen, daß er nämlich beym Namen des Ageladas den Argiver und Sikyonier verwechselnd, an den Ageladas gedacht hat, von dem er Werke aus Ol. 65 und 66 erwähnt, und durch diese Verwechselung zu dem Schlusse geführt worden ist, die Werke des Askarus könnten, da ihn Ageladas gelehrt, nicht aus der thessalischen Siegesbeute vom heiligen Kriege seyn, der Ol. 108, 3 zu Ende ging, sondern kämen von dem Kriege, welcher vor des Xerxes Ankunft geführt wurde. Es wäre dann der Perieget ganz eigentlich in die Skylla gefallen, da er die Charybdis vermeiden wollte, und dahin werden auch die gerathen, welche ihm hier nachgehen. Noch könnte die Frage seyn, in welchem Kriege gegen die Phokeer den Thessalern jener Sieg zu Theil geworden, aus dem ihr Zeusbild zu Olympia stammte? Ist hier eine genügende Antwort nicht möglich, so liegt der Grund in der unvollkommenen Kenntniß der Streitigkeiten jener beyden Völker. Historisch bekannt und namhaft sind außer den Kämpfen, von denen die Niederlassung der Thessaler in Thessalien, zu einer Zeit, in der man keine Bildsäulen weihte, begleitet war, nur die zwey von Pausanias oben erwähnten. Zwischen ihnen aber hörten die Zwistigkeiten nie ganz auf, weßhalb auch Herodot beyde Völker als sich immer feindlich gesinnt bezeichnet: ἅτε σφίσιν ἀεὶ ἀνέχοντας χόλον. Haben wir nun in jener Stelle den jüngern Ageladas zwischen Ol. 81 und Ol. 87, so kommt man mit seinem Schüler Askarus über Ol. 90 in den peloponnesischen Krieg herab, in welchen auch Thessaler und Phokeer verwickelt wurden. Die Phokeer schickten (Thukydides II. 9.)

matiſchen und enharmoniſchen, gefeyert werden. [59]) Winckelmann ſchloß aus dem Umſtande, daß Antipater, der Verfaſſer dieſes Epigrammes, in Rom lebte, alſo auch wohl von Bildſäulen, die er dort ſah, redet, und aus der großen Leyer oder dem Barbiton, welche die Muſe des Ageladas trug, daß jenes alte Werk in einer zu Rom mit dem Barbiton gefundenen Muſe, welche durch ihren Styl über Phidias zurückweicht, auf unſere Zeit könnte gekommen ſeyn. [60]) Dieſes vortreffliche Werk aus Marmor und von

(48.)

den Lakedämoniern Reiterey zu Hülfe, die Theſſaler dagegen folgten den Waffen der Athener, und lieferten den Böotiern eine Schlacht mit Reiterey (derſ. II, 22), ſo daß in den Verwickelungen eines ſo langen Kampfes, der auch jene beyden zwieträchtigen Völker in die einander befehdenden Parteyen zog, die Begebenheit geſucht werden kann, welche dieſes Weihgeſchenk und unſere Erörterung veranlaßt hat. In dieſer Herleitung iſt zugleich die Antwort auf K. O. Müllers Einwendungen a. a. O. enthalten: Ascarum Pausanias certe bellis persicis vetustiorem putabat (wir haben geſehen aus welchem Grunde), ut e loco laudato apparet: qui igitur magistrum habere potuit artificis, qui sub belli peloponnesiaci initium vixisse putatur? Das wäre freylich eine Unmöglichkeit, und nicht einmal gelten würde, was der Verfaſſer ſagt: haec (die Scheidung der beyden Ageladas) artificiose magis conglutinata, quam e veterum scriptorum auctoritate deducta videntur; denn welch ein Artificium wäre das, den Künſtler aus dem peloponneſiſchen Kriege zum Lehrer des Künſtlers aus den perſiſchen Kriegen zu machen? Nun aber dreht ſich die Sache gerade um; denn e veterum scriptorum auctoritate deducta iſt unſere Scheidung des Ageladas, weil wir, um ſie zu gewinnen, dem Pauſanias zurückgeben, was ihm als eigene Uebereilung gehört, und uns an den Theil eines Berichtes hielten, in dem er die veterum scriptorum auctoritas verzeichnet hat, um ſie mit dem Nebel ſeiner Zuthat zu umhüllen; dagegen aber bringt das Beſtreben derjenigen, welche den alten Ageladas bis zum peloponneſiſchen Kriege herableiten ein artificiose magis conglutinatum quam u. ſ. w. hervor, auf welches man den Ausſpruch Müllers über die Auffindung des Sikyoniers Ageladas: nihil igitur inest, quod interiore quadam congruentia veri documentum addat, zurückwenden möchte, wenn er nur ganz deutlich wäre; denn weder hat die Phraſis veri documentum addere ein Object, noch die interior congruentia ohne den ergänzenden Begriff einen Sinn, was überall ſchlimm iſt, zumal bey hiſtoriſch-kritiſchen Unterſuchungen. (1828.)

[59]) Analect. gr. T. II. p. 15. n. 35. Brunck. Anthol. gr. T. II. p. 15. Jacobs mit den Noten Animadverss. Vol. II. P. I. p. 41.

[60]) Winckelmanns Geſch. d. K. B. 9. K. 1. §. 29 ff.

übermenschlicher Größe, in der strengen Großartigkeit und Erhabenheit der sich schon vollendenden Kunst ausgeführt, schmückt bereits einen Saal des Heiligthums griechischer Kunst, das ein hochherziger Fürst in unserer Stadt erbauen läßt, und ist hier bald allgemein als ein Apollon Musagetes erkannt worden.

Zeitgenossen des Aristomedon und Ageladas zu Argos waren Dionysius und Glaukus. Beyde hatten einen Theil der Weihgeschenke gegossen, welche Smikythus in Folge eines Gelübdes zu Olympia aufstellte,[61]) Dionysius die Bildsäule des Zeus und des Orpheus, Glaukus den Poseidon mit Amphitrite und Hestia. Pausanias wußte die Lehrer derselben nicht zu nennen, ihr Zeitalter bestimmt er nach dem des Smikythus. Dieser war, wie Herodot meldet, Sclave des Königs Anaxilas von Rhegium,[62]) dann Verwalter seiner Schätze und nach dem Tode seines Beschützers Vormund der königlichen Kinder. Nachdem er, bey diesen verläumdet, durch Darlegung genauer Rechenschaft sich als des Vertrauens, das er genossen, würdig erwiesen hatte, zog er sich mit dem Ruhme eines tugendhaften Mannes nach Tegea zurück, und weihte, als sein Sohn von einer schweren Krankheit genesen, nach Olympia dankbar jene kostbaren Gaben. Anaxilas starb Ol. 76. 1., und um jene Zeit lebten demnach auch die beyden Künstler aus Argos.

Außer den Staaten von Sikyon und Argos nehmen im Peloponnes noch andere Theil an dem Ruhme alter Kunstfertigkeit, besonders Korinth und Lakedämon. ||

Korinth, durch seine Lage am Eingange in den Peloponnes und an zwey Meeren zum Handel bestimmt, war durch alten Reichthum berühmt und von frühester Zeit die Mutter wichtiger Erfindungen auch auf dem Gebiete der Kunst. Von hier aus ging

61) Paus. 5, 26. §. 1. 2.

62) Herodot 7, 170 und das. Larcher. Vergl. Diodor von Sicil. Bibl. h. II. c. 48.

der edlere Styl dorischer Bauart, [63]) durch Dibutades [64]) die Erfindung erhobener Arbeit in Thon, und als nach dem Sturz der Bacchiaden durch Kypselus Ol. 29. 1. v. Chr. 665. Demaratus, einer von ihnen, der Vater des ältern Tarquinius, nach Hetrurien auswanderte, sind mit ihm kunsterfahrene Männer nach Italien gezogen, und haben dort die alte Verbindung hetruriſcher und griechiſcher Kunſt erneuert. [65]) In noch früherer Zeit ward zu Korinth

(48. 49.)

[63]) Pindar Olymp. 13, 27 ff. Heyne, und daſ. die Anmerk. und Schol. Vergl. die folg. Anmerk. 64.

[64]) Plin. H. N. 35. c. 12. S. 43. Primusque (Dibutades) personas tegularum extremis imbricibus imposuit, quae inter initia protypa vocavit. Postea idem ectypa fecit. Hinc et fastigia templorum orta.

[65]) Plin. H. N. 35. c. 12. S. 43. Die Namen der Künſtler ſind wieder ſymboliſch, Euchir Wohlhand, und Eugrammus Wohlſtrich, der Bildner und Zeichner. Nachdem vor Winckelmann die toskaniſchen Gelehrten waren bemüht geweſen, wo möglich alle Kunſt in Italien für hetruriſch zu erklären und auch das ganze Gebiet der ältern griechiſchen, ſo weit die ſteifen Falten reichen, in das Kunſteigenthum ihrer Ahnherrn aufzunehmen, iſt jetzt dieſe Meynung, zuerſt durch Winckelmann erſchüttert, von der entgegengeſetzten verdrängt geworden, nach welcher den Hetruriern ſo gut wie nichts von der alten Kunſt eigenthümlich bleibt, und ſie nur malten, meißelten und goßen, was und wie ſie es von den Griechen gelernt hatten. Von beſonderer Merkwürdigkeit iſt, daß Gelehrte deſſelben Landes, für deſſen Kunſtherrlichkeit von ihren Vorfahren wie pro aris et focis geſtritten wurde, vorzüglich Luigi Lanzi das Meiſte dazu beygetragen haben, dieſer Anſicht Beyfall zu verſchaffen, ſo daß dadurch die Bahn gebrochen war, auf der fortgehend nun Heinrich Meyer dahin gekommen, den Hetruriern auch ihre Paterä (die eine neue ganz haltloſe Hypothesis Specchi mistici auch unſere nachſprechende Archäologie zu nennen anleitet) und Scarabäen zu entreißen. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte, und, haben erſt die richtigen Anſichten über den Urſprung und die Ausbildung der älteſten Kunſt ſich Eingang verſchafft, ſo werden die Hetrurier einen großen Theil deſſen, was man ihnen jetzt entreißen will, als ihr Eigenthum zurückfordern. Das älteſte in Griechenland erſchienene Gepräge der Kunſt geſtaltete ſich vollends durch die Dädaliden und was ihnen gleichzeitig war in den Werkſtätten von Attika, Kreta, Rhodus zu einer Zeit, wo aus den Reihen und Schichten der Völker, welche das feſte Land von Griechenland und Thrakien, die Inſeln und Kleinaſien beſetzt hielten, die griechiſche Na|| tion noch nicht

der Kasten des Kypselus gemacht, ein Geräth, das die Nachkommen dieses Königs zum Andenken an die wunderbare Rettung ihres Ahnherrn in demselben zu Olympia als Weihgeschenk aufgestellt hatten. Der Kasten selbst war von Cedernholz, die Bilder daran theils aus demselben Holze geschnitzt, theils mit Elphenbein und Gold ausgelegt. Inschriften in den ältesten Zügen, von Eumelus in Hexametern abgefaßt, erläuterten den reichen Inhalt

(49.)

nach Namen und Eigenthümlichkeit rein ausgeschieden war, und gestaltete sich als ein gemeinsames Eigenthum jener sämmtlichen Völker, durch welche trotz aller Trennung eine sehr merkbare Gemeinsamkeit hindurchgeht, ein Faden, an den sich zumeist pelasgische Sagen und Erinnerungen knüpfen. Es ist Einseitigkeit, diesen Erfolg den nachher unter hellenischem Namen vereinigten Stämmen allein beyzulegen; Einseitigkeit auch, sie von ihm auszuschließen, und man kann mit vollkommener Sicherheit annehmen, daß die in allen jenen Ländern bey Jonern und Kretern, Karern und Lydiern hervortretenden Gebilde, aus Einem Geiste und verwandten Werkstätten hervorgegangen, dem Wesentlichen nach einander gleich waren, und durch Sitte und Cultus zur Stätigkeit und Unveränderlichkeit gelangt, sich überall auf dieselbe Art in den Jahrhunderten herab wiederholten. Nun ist für uns durch neuere Untersuchungen die auf gute Zeugnisse, besonders aber auf die Gewähr des Herodotus gestützte Nachricht, daß eine lydische Auswanderung aus Vorderasien nach Hetrurien geschehen sey, keineswegs aufgehoben, und stehet mit ihr die Meynung fest, daß die lydischen Ankömmlinge, wie Namen und Verfassung, so auch Sagen, Cultus und Kunst aus ihrer Heimath und gleichsam aus der ersten Hand dahin gebracht haben. Wenn diese der ältesten griechischen auf das Nächste verwandt und dem Wesen nach dieselbe war, so ist demnach nicht anzunehmen, daß die eine von der andern stamme, sondern daß beyde sich aus gemeinsamer Wurzel unter gleichen Einflüssen und Umständen, als Zweige der ältesten vorhellenischen Kunst, in den bezeichneten Ländern entwickelt haben. Auch erklärt sich, wie hiernächst in Griechenland und Hetrurien durch die frühesten Jahrhunderte herab sich dieselben Gebilde auf gleiche Weise unveränderlich wiederholten, und als Arbeiten derselben Werkstätte erscheinen können, ungeachtet Länder und Zeiten zwischen ihrem Ursprunge liegen. Ich habe diese Ansichten hier nur angedeutet, und behalte mir ihre Ausführung und weitere Begründung für eine Zeit vor, wo ich die reichen Sammlungen althetruriſcher Kunstarbeit in Toskana selbst untersucht haben werde. Zugleich sieht man, warum im Texte bey Ankunft des Demaratus in Hetrurien nur von Erneuerung der alten Kunstverwandtschaft gesprochen wird. (1819.)

des Bildwerkes, das einen großen Theil der Göttersage, dazu allegorische und kriegerische Vorstellungen enthielt. [66])

(49. 50.)

[66]) Ueber das Alter der Lade sind viele mühsame Untersuchungen angestellt worden. Da von ihr Pausanias 5, 17 ff. allein Zeugniß und Kunde gibt, so kann auch nur nach ihm entschieden werden. Er erklärt dieselbe ausdrücklich für die nämliche, in welcher Kypselus war verborgen worden, K. 17. §. 2. ἐς ταύτην τὴν λάρνακα Κύψελον .... ἀπέκρυψεν ἡ μήτηρ, als die Mörder sich desselben bemächtigen wollten, und bekräftiget diese Angabe noch dadurch, daß er hervorhebt, ein Vorfahr des Kypselus habe sich die Lade als κτῆμα machen lassen, K. 18. §. 2. ὁ τοῦ Κυψέλου πρόγονος Κορίνθιός τε ὢν καὶ τὴν λάρνακα αὐτῷ ποιούμενος κτῆμα. Es war also ein Hausbesitz und Erbstück, zur Aufbewahrung der Prunkgeräthe, κειμήλια, und Gewande bestimmt, wie dergleichen bey Homer unter andern Frauen Penelope besitzt: || ἔνθα δὲ χηλοὶ ἔστασαν· ἐν δ' ἄρα τῇσι θυώδεα εἵματα κεῖτο. Od. φ. 51. Vergl. Od. β, 339, und von seiner Mutter Thetis auch Achilles: χηλοῦ δ' ἀπὸ πῶμ' ἀνέῳγεν Καλῆς, δαιδαλέης, τὴν οἱ Θέτις ἀργυρόπεζα Θῆκ' ἐπὶ νηὸς ἄγεσθαι, ἐὺ πλήσασα χιτώνων, χλαινάων τ' ἀνεμοσκεπέων, οὔλων τε ταπήτων. Ἔνθα δὲ οἱ δέπας ἔσκε τετυγμένον κ. τ. λ. Il. π. 221. Man sieht, Homer bezeichnet dergleichen geräumige Laden als schöne, buntgeschmückte, auch ausgezeichnete (χηλὸν ἀριπρεπέα) Od. ϑ, 424, ringsherum schöne (περικαλλέα χηλόν) das. V. 439, wie denn auch die des Kypselus eine καλὴ δαιδαλέη, mit Gold und Elphenbein ausgelegte, war, auch angenommen, daß sie reichern und schönern Schmuck hatte, als sich bey denen des Homerischen Zeitalters, von welchen er die Dichtung entlehnte, ohne bestimmteres Zeugniß voraussetzen läßt. Diese Lade des Kypselus liefert zu den Homerischen Meldungen eben so einen ihnen entsprechenden Gegenstand der Wirklichkeit, wie umgekehrt aus ihnen hervorgeht, daß in jenem Hausgeräthe die Kypseliden etwas der frühern Zeit gar nicht Fremdes und Ungewöhnliches besaßen. Pausanias berichtet zwar nur aus der Sage; aber eine Sage, die sich an einen so bestimmten und wirklichen Gegenstand anknüpft, in sich selbst gar nichts Wiedersprechendes und in dem ältesten Denkmal der Griechen, dem Homerischen Gesang, einen so bestimmten Halt und Hintergrund hat, ist in und durch sich selbst hinlänglich bewährt und gesichert. Uebrigens vergleiche man über dieselbe außer den bekannten Arbeiten von Heyne und Quatremere noch Welcker in der Zeitschrift für Gesch. und Ausleg. der Kunst Th. I. S. 279 ff., wo er die Geschichte des Kunstwerks als Volksmährchen behandelt, und Creuzer Commentationes Herodoteae P. I. p. 62 seq., wo auf die Analogie zwischen der Sage von Kypselus und zwischen ähnlichen morgenländischen hingewiesen wird. — Die Geburt des Kypselus fällt auf Ol. 20, 1, und so rückt der

Von den ältern Künstlern der Korinthier seit den Kypseliden ist die Kunde verstummt, sey es, daß ihre Namen nicht aufbewahrt wurden, oder daß ihr Andenken mit ihren Werken bey der Zerstörung von Korinth untergegangen ist, und die Zeiten des Pau-

Kasten als Besitz seiner Vorfahren (Eetion, sein Vater wird gegen Ol. 9 geboren) an den Anfang der Olympiaden hinauf. Pausanias vermuthet ferner, daß die herametrischen Inschriften des Kastens, welche das Bildwerk zu erklären bestimmt waren, den Eumelus zum Verfasser hatten, aus andern Gründen und aus ihrer Verwandtschaft mit einem andern seiner Werke: ἄλλων δ' εἵνεκα, καὶ τοῦ προσῳδίου μάλιστα, ὃ ἐποίησεν ἐς Δῆλον. Sie sind aber so beschaffen, daß sie nicht aus einem Gedichte von ihm können genommen seyn, sondern von ihm zu diesem Zwecke, also gleichzeitig mit der Lade müssen gemacht seyn, da sie sich sämmtlich auf Gegenwärtiges beziehen und die Stelle des Exegeten vertreten: Μήδειαν Ἰάσων γαμέει . . . . Ἄτλας δ' οὐρανὸν οὗτος ἔχει . . . . Ἰφιδάμας οὗτός τε Κόων περιμάρναται αὐτοῦ und die Andern. Demnach fällt das Alter der Lade und des Eumelus zusammen; dieser aber wird von Dionysius bey Clemens Alex. (Tom. I. p. 333. C. Εὔμηλος δὲ ὁ Κορίνθιος πρεσβύτερος ὢν, ἐπιβεβηκέναι Ἀρχίᾳ τῷ Συρακούσας κτίσαντι) der Gründung von Syrakus gleichzeitig und demnach Ol. 5, 3 gesetzt. Vergl. Marmora Oxon. Ep. 32. (1819.) Ueber die Gestalt der Lade hat Quatremere, welcher während der Revolution sich längere Zeit in Niedersachsen aufgehalten hat, die seltsame, ja barokke Meynung gefaßt, sie sey der Gestalt derjenigen Laden gleich gewesen, in denen dort die Mägde ihre Kleider und Wäsche aufbewahren, und hat eine solche Lade mit vier kurzen gedrehten Füßen und einem Bogendeckel als den Kasten des Kypselus abbilden lassen, ein merkwürdiges Beyspiel von Abenteuerlichkeit der Vorstellungen, die durch kein gründliches Studium alterthümlicher Dinge und durch kein unbefangenes Urtheil im Zaume gehalten werden. Ganz müßig ist demnächst, was Andere sich darüber eingebildet, z. B. K. O. Müller XXXVIII. S. 26, daß sie von elliptischer oder ovaler Form gewesen, da keine Seiten und Ecken davon erwähnt werden, und man bey dieser Annahme mit Erklärung der Bilderstreifen am besten auskomme. Diesen Vermuthungen gegenüber stehen die zahlreichen Abbildungen solcher Laden, kleinere zum Schmuck, größere zu Geräthen und Kleidern besonders auf griechischen Vasen entgegen, die sämmtlich viereckig, rechtwinkelig und in Form und Verhältniß der geraden Flächen sehr fein und gefällig sind. (1828.) Uebrigens hat man angemerkt, daß eine auf jener Lade abgebildete Scene, Menelaus, welcher die Helena verfolgt, sich auf einer irdenen Vase (bey Millin Monum. ant. ined. || II. 39. Galleric mythologique T. II. 6. n. 612) erhalten hat. Wichtiger, als diese ist die Scene, wie Peleus sich der Thetis naht; Πεποίηται δὲ καὶ Θέτις

sanias, dem wir allein nähere Kunde der alten Meister verdanken, nicht erreicht hat. Erst gegen den Anfang der persischen Kriege treten ihrer drey hervor, Diyllus, Amyklaus und Chionis, welche mit Aristomedon aus Argos an jenen Weihgeschenken ar-

(51.)

παρθένος, λαμβάνεται δὲ αὐτῆς Πηλεὺς, καὶ ἀπὸ τῆς χειρὸς τῆς Θέτιδος ὄφις ἐπὶ τὸν Πηλέα ἐστιν ὁρμῶν K. 18. §. 1, worin offenbar der Schlüssel zur Erklärung der bis zum Ueberdruß besprochenen Barberinischen oder Portlands-Vase enthalten ist. Hiernach tritt auf jenem berühmten Gefäß in der einen Scene Peleus durch den Eingang der Grotte, und faßt die Thetis, von deren Hand, um noch die Verwandlungen, von denen sie eben abläßt, anzudeuten, eine Schlange gegen ihn geht, vollkommen wie auf jener Lade. Nachdem sie nämlich vergeblich als Meergöttinn viele Gestalten angenommen, um ihm zu entgehen (vergl. Pindar Nem. 4, 102 ff. und das. die Schol.), weicht sie jetzt der Liebe, deren Genius (Eros) dem Peleus voranfliegt. Daneben steht Poseidon, nicht zu verkennen an seiner gewöhnlichen Stellung und Ausdruck, als Schwager, um dessen Zustimmung zur Vermählung Zeus für Peleus geworben hatte (Γαμβρὸν Ποσειδάωνα πείσας Pind. Nem. 5, 67). In der andern Scene liegt Thetis noch entschlummert. Peleus sitzt und blickt auf sie zurück, und daneben sitzt Aphrodite als Ehestifterinn, wie sie auf dem Kasten des Kypselus bey Medea und Jason war: Μήδειαν Ἰάσων γαμέει· τέλεται δ' Ἀφροδίτη. (1819.) Da wir einmal uns der Freyheit solcher Anmerkungen bedient haben, knüpfen wir an jene Scene der Barberinischen Vase ihr Gegenbild auf der Bronze des Herrn Hawkins, in welcher man Paris und Helena oder Venus gesucht, während offenbar hier eben so das Beylager der Venus und des Anchises beygebildet ist, wie dort des Peleus und der Thetis; nur erscheint hier Venus vom Lager aufstehend, und auf den schönen phrygischen Schläfer eben so zurückblickend, wie dort Peleus auf die schlummernde Meergöttinn, von deren Lager er sich erhoben hat. Die Pronuba wäre auf der Bronze nicht an ihrem Platze, dagegen erscheint Amor, in heiterer Ruhe wartend; und der Genius neben ihm, welcher sich auf eine so seltsame Art mit Hülfe des aufgestellten Armes streckt, eben wie ein Kind, das aus einem gesunden und erquicklichen Schlafe erwacht und die Glieder dehnt, wird Hymenäus seyn, der mit den Neuvermählten in Schlaf gesunken war und nun mit der Venus erwacht. Die Scene wäre demnach eben so, wie der Homerische Hymnus sie schildert, zu fassen V. 168 ff.

Bis zu der Zeit, wo wieder der Hirt in die Ställe vereinet
Rinder und wollige Heerden von Blumenerfülleter Weide
Goß sie über das Haupt Anchises, lieblichen Schlummer,
Tiefen, und selbst um den Leib zog wieder sie herrliche Kleider.

beiteten, die von den Phokäern nach ihrem Siege über die Thessaler in Delphi aufgestellt wurden, [67]) neben ihnen Eucheirus, Schüler des Syadras und Chartas aus Sparta, von denen jedoch etwas Näheres nicht berichtet wird. [68])

Auffallend könnte einem scheinen, welcher gewohnt ist, die Lakedämonier als ein rauhes, den Musen abholdes Kriegervolk zu betrachten, ihr Land unter denjenigen nennen zu hören, welche sich durch Pflege der ältern Kunst auszeichneten; doch muß zwischen den Spartiaten, als den ächten Abkömmlingen der alten Dorier, welche von der alterthümlichen Starrheit am meisten beybehielten und die bildende Kunst, als dem Handwerke verwandt, von dem Kreise ihrer Thätigkeit ausschlossen, und zwischen den Lakedämoniern, als den von ihnen besiegten Ureinwohnern aus achäischem Stamme, welche sich der Art und Weise der andern griechischen Staaten näher hielten, wohl unterschieden werden. [69]) || Ja selbst den Spartiaten blieb nur die spätere, mit der Herrschaft von Athen begonnene feinere Bildung fremd; weiter zurück fand

(51.)

Das ist offenbar, und gleichsam vom Finger des Dichters bezeichnet der Augenblick, den jene unvergleichliche Bronze darstellt. Erst nachdem die Göttinn sich geschmückt, weckt sie ihn: „Auf o Dardanos Sohn, wie unerwecklichen Schlummer Schläfst du?" Auch der unter dem Bette des Anchises in tiefem Schlafe liegende Hund deutet auf die Ruhe seines Herrn, in dem man unbegreiflicher Weise einen wachen Paris in Laßheit und Uebersättigung bey der noch lebensfrischen Helena angenommen hat. Die halbaufrechte Lage des Schläfers ist durch die Forderungen dieser Composition auf einem kreisrunden Raume bedingt, und alles Nebenwerk vom Lager in der bey solchen Vorstellungen nicht seltenen Unterordnung gehalten. So scheint Amor, der offenbar noch auf dem Ende des Lagers sitzend zu denken ist, beynahe in das Leere hinausgesetzt, und für Hymenäus hinter dem Paare ist auch wenig Platz; indeß hat der Künstler ihn mit weiser Absichtlichkeit zwischen die Zweye hineingestellt, den Uebergang in das Erwachen anzudeuten. (1828.)

67) Paus. 10, 15. §. 4. *Τὰ μὲν δὴ ἄλλα ἀγάλματα Ἀπόλλωνός τε ἐν κοινῷ καὶ Ἀμυκλαίου, τὴν δὲ Ἀθηνᾶν καὶ Ἄρτεμιν Χιονίς ἐστιν ὁ εἰργασμένος. Κορινθίους δὲ εἶναί φασιν αὐτούς.*

68) Paus. 6, 4. §. 4.

69) K. Müller a. a. O. 40 ff.

unter ihnen Alles, was Griechenland in Kunst und Poesie Schönes erzeugt hatte, das Homerische Epos, wie der lyrische Gesang und der tonkundige Meister, so lange seine Kunst der alten Sitte treu blieb, gastlichen Empfang. Nicht mit Helm und Schild war Sparta, sondern als Jungfrau mit der Leyer in einem einheimischen Kunstwerke vorgestellt, [70]) und ihr Land gehörte zu denen, welche den Charitinnen besondern Dienst geweiht hatten. Der Sinn für bildende Kunst, wenn auch ihre Ausübung den Lakedämoniern überlassen blieb, erwacht mit den ersten Fortgängen derselben zu besserer Gestalt in der Zeit, wo nach Besiegung von Messenien und Tegea zugleich der Grund für politische Größe des Staates gelegt war, und auch in Sparta bestand die Sitte, verdienten Männern, ja selbst Knaben, welche durch Standhaftigkeit die einheimische Zucht verherrlichet hatten, Bildsäulen zu errichten. [71])

(51. 52.)

[70]) Paus. 3, 18. §. 5. Vom Dienst der Charitinnen in Sparta vergl. Heyne Antiq. Aufs. 1. St. S. 110 u. 111.

[71]) Es sey erlaubt, bey dieser Gelegenheit der berühmten bronzenen Bildsäule eines ganz unbekleideten, zum Jüngling reifenden Knaben, in Berlin, die unter dem Namen eines Anbetenden (Adorans), eines Genius, auch eines Ganymedes großen und verdienten Ruhmes theilhaftig ist, hier zu ihrem wahren Namen zu helfen. Es ist bekannt, daß die Knaben zu Sparta nackt an dem Altar der Orthia gegeißelt wurden, theils in Folge des alten blutigen Dienstes der Göttinn (Paus. 3, 16. §. 7), noch mehr aber, um sie an Ertragen des Schmerzes zu gewöhnen. Es war ein Kampf, ἀγών, bey dem es galt, die meisten Geißelhiebe auszuhalten. Viele, welche nicht über sich gewinnen konnten, unter den Ermunterungen zur Ausdauer, mit denen die Angehörigen sie stärkten, das Aufhören zu begehren, gaben unter den Streichen den Geist auf, und ihnen wurden Bildsäulen errichtet. Lucian de Gymnasiis, §. 37. Opp. T. II. p. 919. Reitz. πολλοὶ γοῦν καὶ ἐπαπέθανον τῷ ἀγῶνι, μὴ ἀξιώσαντες ἀπαγορεῦσαι ζῶντες ἔτι ἐν ὀφθαλμοῖς τῶν οἰκείων, μηδὲ εἶξαι τοῖς σώμασιν· ὧν καὶ τοὺς ἀνδριάντας ὄψει τιμωμένους δημοσίᾳ, ὑπὸ Σπάρτης ἀναστηθέντας. Als Denkmäler eines öffentlichen Verdienstes waren dieselben, wie || die Bildsäulen der Sieger in den heiligen Spielen, aus Erz, wenn dieses gleich nicht besonders angemerkt wird, und eine von ihnen ist offenbar in jenem bronzenen Bild erhalten. Alles stimmt für diese Deutung, das Alter, der durch Gymnastik voll ausgebildete Leib, die starken Züge des schönen An-

J. Welcker's Aus. zu Bonn J. 47. Wahrscheinlichst ein Ephebos betend.

Wie in andern Staaten, so sammelten sich auch hier die Kunstwerke hauptsächlich im Bezirke der Heiligthümer, zu Sparta selbst, und zu Amyklä, das durch den alten Dienst des Apollo, des Hyakinthus und der Dioskuren berühmt war. Schon aus der Siegesbeute des ersten messenischen Krieges standen Dreyfüße zu

(52.)

gesichtes, in denen der Sieg einer überlegenen Geisteskraft über einen großen Schmerz ausgedrückt ist, am meisten aber die Stellung, das emporgewandte Haupt und die hoch erhobenen Arme. Denn gerade so standen die Knaben an dem Altar, während ihnen unter den grausamen Streichen das Blut entströmte: ἀλλὰ συνίης, οἶμαι, οἷόν τί ἐστι μαστιγοῦσθαι γυμνόν, ἄνω τὰς χεῖρας ἐπαίροντα. Lucian a. a. O. §. 39. S. 721. Es ist aber ganz den Weisen der bildenden Kunst gemäß, in der Bildsäule eine Stellung nachzuahmen, in welcher der Sieger während des Kampfes gesehen, oder des Sieges theilhaftig geworden war; hier also, wie er, nach Lucian, nicht weichend mit dem Leibe (μὴ εἴξας τῷ σώματι) und die Hände emporhebend (τὰς χεῖρας ἐπαίρων) den Kampf bis zum Tode bestanden hatte. Welche die meisten Geißelhiebe aushalten konnten, wurden Βωμονῖκαι genannt. Vergl. Hygin. Fab. 269. und diese Benennung eines Bomonikas wird demnach wohl vor allen dem zukommen, welcher unter den Streichen gestorben war. Uebrigens ist ohne unsere Erinnerung klar, wie viel jenes schöne Werk, unter den erhaltenen Bronzen eine der vorzüglichsten, durch seine Verwandlung eines Adorans in einen lakonischen Bomonikas an Bedeutsamkeit gewinnt. (1819.) Herr Hirt sagt hierüber a. a. O. S. 244: „Hätte Hr. Th. nur die Stellung und den Ausdruck näher in Erwägung gezogen, so würde ihn wohl die Scheu angewandelt haben, eine solche Erklärung zu geben.“ Nun habe ich aber gerade Stellung und Ausdruck in Erwägung gezogen, so weit es irgend möglich ist, und weiß nicht, was es heißen soll, eine Stellung näher in Erwägung ziehen; doch lassen wir das Hirtische Deutsch, so habe ich eben auf die sorgfältigere Erwägung jener beyden Dinge die Deutung gegründet, dabey voraussetzend, daß wenigstens diejenigen, welche dergleichen beurtheilen, ihrer Seits im Stande seyn würden zu erwägen und einzusehen, was in solchen Vorstellungen dem Geiste des Alterthums gemäß war. Jemand z. B., welcher glaubt, daß die Phigaleer den Arrhachion, weil er im olympischen Kampfe erwürgt und nachher doch gekrönt wurde, auf öffentlichen Märkten als eine Leiche in der Bildsäule aufstellen konnten, dem würde ganz wohl anstehen, sich die Bildsäule des Bomonikas, im Fall sie mit erhobnen Armen gebildet wurde, auch mit zerfleischtem Rücken und der Grimasse des Schmerzes dargestellt zu denken, während ein Anderer, dem die Ideen des Alterthums nicht ein versiegeltes Buch geblieben sind, es diesem ganz gemäß finden wird,

Amyklä,[72]) und unter den Schülern des Dipönus und Skyllis sind die meisten von Pausanias genannten, Dorykleidas, Medon, Theokles, Dontas, Lakedämonier.[73]) Dorykleidas hatte die Themis als die Mutter der Horen gearbeitet, welche neben den Bildsäulen dieser Göttinnen von Smilis im Heräum zu Olympia aufbewahrt wurde; Medon, Bruder des Dorykleidas, eben daselbst eine Pallas mit Helm, Schild und Lanze, und Theokles, Sohn des Hegylus, die fünf Hesperiden. Alle diese Bildsäulen der lakedämonischen Künstler waren aus Gold und Elphenbein zusammengesetzt.

Von Theokles war auch im Schatze der Epidaurier zu Olympia aus Cedernholz ein Atlas, der den Himmel trug, und Herakles beym Baume der Hesperiden, um welchen sich eine Schlange wand,[74]) und von Dontas im Schatze der Megareer der Kampf des Herakles mit dem Achelous sammt Ares, Pallas und Deianeira, in kleinen Bildern aus Cedernholz mit Vergoldung ausgeführt.[75]) Da Dipönus und Skyllis ein wanderndes Künstlerleben führten, so ist nicht unwahrscheinlich, daß sie auf längere Zeit auch in Lakedämon gearbeitet und die Schule, aus welcher jene Meister hervorgingen, dort gegründet haben. Nicht später als sie können in demselben Lande Syadras und Chartas gelebt haben, aus deren Werkstätte im dritten Kunstgeschlechte || einer der größten Meister der alten Zeit, Py-

daß, im Fall man bey jener Bildsäule durch Stellung und Aufhebung der Hände an ihre Veranlassung erinnern wollte, alle untergeordneten Ideen von den Leiden des Kampfes niedergeschlagen und die Jünglinge in der Freudigkeit des Muthes, und als solche, die unter den leiblichen Schmerzen Fassung und Ruhe behaupteten, mußten behandelt und eben dadurch als Sieger des Kampfes bezeichnet werden. (1828.)

72) Paus. 3, 18. §. 4. Vergl. Anmerk. 32.

73) Paus. 5, 17. §. 1 — 2, 32. §. 6.

74) Paus. 6, 19. §. 5.

75) Paus. 6, 19. §. 9.

thagoras aus Rhegium, hervorging. [76]) Ihnen zunächst, vielleicht durch sie gebildet, steht Gitiadas, ein Zeitgenosse des Kanachus aus Sikyon und des Kallon von Aegina, den eine mißverstandene Nachricht bey Pausanias bis zum ersten messenischen Kriege hinaufgerückt hatte. [77]) Von den Weihgeschenken des Aenetus zu Amyklä goß er zwey Dreyfüße, darunter die Bildsäulen der Artemis und Aphrodite, den dritten jener Kallon; doch begründet seinen Ruhm hauptsächlich der Tempel der Athene, die vom ehernen Hause den Namen trug. Schon in der Heldenzeit begonnen, ward er endlich von Gitiadas ausgeführt, der auch die eherne Bildsäule der Göttinn gemacht hatte. [78]) Auf den Erztafeln, mit denen die Wände bekleidet waren, sah man von seiner Hand in vielen Feldern Scenen aus der Sage von Herakles, den Dioskuren, von Hephästos, Perseus. „Auch ist," fährt Pausanias fort, „die Geburt der Athene, und Amphitrite und Poseidon darauf ausgeführt, welche Bilder die größten und, wie es mir scheint, am meisten sehenswürdig sind." [79]) Gitiadas aber war nicht nur Bildner und Baumeister. Er dichtete, wie Pausanias angemerkt, auch dorische Gesänge, darunter einen auf die Göttinn, deren Tempel er so kunstreich ausgeschmückt hatte.

Den Sinn für das Großartige in der Kunst bey den Lakedä-

[76]) Paus. 6, 4. §. 4.

[77]) Es ist die Stelle Paus. 3, 18. §. 5, von welcher in Anmerk. 41. ist gesprochen worden.

[78]) Paus. 3, 17. §. 3.

[79]) Paus. a. a. O. der Text hat: ἃ δὴ μέγιστα καὶ κάλλιστα, ἦν (ἐμοὶ δοκεῖν) θέας ἄξια was offenbar verdorben ist. Karl Müller a. a. O. S. 101. Anmerk. n) schlägt vor ἃ δὴ μέγιστα καὶ κάλλιστα καὶ μάλιστα ἦν θέας ἄξια, worin καὶ μάλιστα unstreitig das Rechte, aber καὶ κάλλιστα zu viel ist. Bey Werken so früher Meister, wie Gitiadas immer noch bleibt, pflegt Pausanias die Ausdrücke des Lobes sehr zu mäßigen. — Die dorischen Gesänge des Gitiadas aber waren Lieder nach dorischer Art im Tonsatz und Versbau, dergleichen ein beträchtlicher Theil der Pindarischen ist.

moniern, welchen eine solche Ausstattung und Erzbekleidung eines ganzen Tempels offenbaret, zeigen auch zwey andere Werke, welche in dieser frühern Zeit in ihrem Lande ausgeführt wurden, der kolossale Thron des amyklâischen Apollo aus Erz, von dem sogleich die Rede seyn wird, und der eherne Krater, welchen sie dem Krösus zum Geschenk bestimmten. Er war am Rande mit Bildwerk überzogen, und faßte dreyhundert Eimer, kam aber nicht an den Krösus, sondern fiel den Samiern in die Hände, welche ihn in dem Heräum aufstellten. [80])

Wenn uns aus dem Stammlande der Griechen zureichende Nachrichten von den alten Meistern der Kunst, von ihren Werken und Bestrebungen hauptsächlich durch Pausanias aufbewahrt wurden; so mangelt uns über Alles dieses nähere Kenntniß aus den griechischen Ländern, welche seine Beschreibung nicht umfaßt. Wer in den frühern Zeiten, von denen wir reden, Miletus, Ephesus, [81]) Phokâa, Kolophon, Smyrna und so viele andere kunstübende Städte von Kleinasien mit Tempeln und öffentlichen Hallen, und diese Gebäude mit Bildsäulen geschmückt, zum Theil angefüllt hat, darüber ist beynahe alle Kunde verstummt. Außer den zerstreuten Meldungen über einige Tempel gibt nur Eine Nachricht geschichtliches Zeugniß über den sehr frühen Flor der bildenden Kunst unter den ||

80) Herodot 1, 70 *Ποιησάμενοι κρητῆρα χάλκεον, ζωδίων τε ἔξωθεν πλήσαντες περὶ τὸ χεῖλος, καὶ μεγέθει τριηκοσίους ἀμφορέας χωρέοντα.*

81) Aus Milet war ein Theodorus, der von Athenagoras Legat. pr. Christ. c. 13. neben Dädalus als Erfinder der bildenden Kunst genannt wird. In der Nähe der Stadt war noch zu Strabo's Zeit der große Tempel des Didymeischen Apollo mit || Weihgeschenken reichlich ausgestattet: *κεκόσμηται δὲ ἀναθέμασι τῶν ἀρχαίων τεχνῶν πολυτελέστατα.* B. 14. S. 941. B., was jedoch überhaupt Werke aus der frühern Zeit des freyen Griechenlandes sind; bey Ephesus bezeichnet er die Werke älterer Kunst bestimmter: *ὄντων δ' ἐν τῷ τόπῳ πλειόνων ναῶν, τῶν μὲν ἀρχαίων, τῶν δ' ὕστερον γενομένων, ἐν μὲν τοῖς ἀρχαίοις ἐστὶ ξόανα, ἐν δὲ τοῖς ὕστερον σκολία ἔργα* (Tyrrhwitt und Jacobs *Σκόπα ἔργα* Vergl. Amalthea II. 245.) *ἡ μὲν Λητὼ σκῆπτρον ἔχουσα· ἡ δ' Ὀρτυγία παρέστηκεν, ἑκατέρᾳ τῇ χειρὶ παιδίον ἔχουσα.* Das. 948. B.

griechischen Staaten des festen Landes von Kleinasien. Magnesia am Mäander war, nachdem es sich lange großen Wohlstandes erfreut hatte, zur Zeit des Archilochus von einem Heer Kimmerier erobert und gänzlich zerstört worden. [82]) Wahrscheinlich damals geschah es, daß eine Genossenschaft bildender Künstler, an ihrer Spitze Bathykles, aus jener Stadt nach dem Peloponnes kam, und bey den Lakedämoniern Aufnahme und Arbeit fand. [83] Bathykles baute hier mit den Künstlern, die ihm gefolgt

82) Die Zeit dieses Ungemachs wußten die spätern Geschichtschreiber selbst nicht mehr genau zu bestimmen, und schlossen aus Stellen in den Gedichten des Kallinus aus Ephesus und Archilochus, daß es nach der Zeit des ersteren geschehen und zur Zeit des Archilochus als ein neues im Andenken war. Vergl. Strabo B. 14. S. 957 ff. Almelov, und Dionysius (wahrscheinlich der Chalkidier, welcher die *Κτίσεις* schrieb) bey Clemens. Alex. Protr. S. 333. B. C. Für die Zeit des Archilochus finden sich Olymp. 15, 26 und 29 angegeben. Vergl. die Stellen in Archilochi Fragmenta ed. Liebel p. 97.

83) Daß Bathykles aus Magnesia am Mäander war, hat Heyne Antiq. Aufs. 1. St. S. 108 ff. aus der Bildsäule der *Λευκοφρύνη Ἄρτεμις*, die er in Amyklä weihte, Paus. 3, 18. §. 6, richtig bestimmt. Unter diesem Namen wurde nämlich die Göttinn zu Magnesia am Mäander verehrt. Strabo a. a. O. S. 258 B. Xenophon H. Gr. an mehreren Stellen. Vergleich Sturz Lex. Xenoph. v. *Λευκόφρυς*, weil die Stadt zu dem Gebiet des Themistokles gehört hatte, wurde das Bild dieser Göttinn von seinen Söhnen auch zu Athen aufgestellt. Paus. 1, 26, §. 4, der beysetzt: *Μάγνητες γὰρ ὧν ἦρχε Θεμιστοκλῆς λαβὼν παρὰ βασιλέως, Λευκοφρύνην Ἄρτεμιν ἄγουσιν ἐν τιμῇ.* Dieser Punkt ist also sicher. Die Sage, welche den Themistokles durch Stierblut umkommen läßt, meldete nach Schol. zu Arist. Ritt. 84 zugleich, er habe dieses beym Feste jener Göttinn getrunken *ὡς θυσίαν ἐπιτελέσαι βούλοιτο καὶ ἱερουργῆσαι τῇ λευκόφρυϊ Ἀρτέμιδι καλουμένῃ* 84. Wann aber wurde das Werk ausgeführt? Hier verläßt uns Pausanias: *Ὅτου δὲ οὗτος ὁ Βαθυκλῆς μαθητὴς ἐγεγόνει, ἢ τὸν θρόνον ἐφ' ὅτου βασιλεύοντος Λακεδαιμονίων ἐποίησε, τάδε μὲν παρίημι· τὸν δὲ θρόνον εἶδόν τε καὶ τὰ ἐς αὐτὸν ὁποῖα ἦν, γράψω.* Wäre die Sache bekannt und mit wenigen Worten zu berichten gewesen, so, sieht man, hätte er sie nicht verschwiegen; aber Bestimmtes ließ sich darüber nicht anführen, noch Wahrscheinliches in kurzer Rede aufstellen. Darum will er beschreiben, was er gesehen hat und weiß, das Andere aber übergehen. Dieß scheint der Zusammenhang

gefolgt waren, für das alte dreyßig Ellen hohe Standbild des amyklâischen Apollo einen kolossalen Thron, den Pausanias einer ausführlichen Beschreibung gewürdigt hat. Er wurde von den Bildsäulen der Charitinnen und Horen gestützt, zur Rechten war Echidna und Typhos, zur Linken Tritonen, und über dem-

hang seiner Ideen zu seyn, die er nach gewohnter Weise nicht eben sehr bestimmt ausdrückt. Müller glaubt, er setze die Sache als bekannt voraus, oder übergehe sie, weil andere sie berichtet; doch ist es eben nicht die Art des Periegeten, zu übergehen, was Andere berichtet, und die offenbar absichtliche Entgegensetzung dessen, was er gesehen und was er übergeht, zeigt deutlich genug, daß das Uebergangene nicht sicher war, und mit Wahrscheinlichkeit, daß die Erörterung zu weit führen würde, wenn er sie versuchen wollte. Welches also auch das Widerstreben neuerer Archäologen und Erklärer des Pausanias gegen jene offen genug liegende Deutung desselben seyn mag, man wird von ihm auf das Feld der Vermuthung getrieben, das er nicht betreten wollte, und hier bieten sich zum Anknüpfen der Untersuchung zwey Punkte. Nach Herodot bekamen die Lakedämonier vom Krösus das Gold geschenkt, was sie zum Behuf des Apollo auf dem Thornax, des Gegenstückes des amyklâischen, in Asien kaufen wollten: χρυσὸν ὠνέοντο, ἐς ἄγαλμα βουλόμενοι χρήσασθαι τούτῳ, τὸ νῦν τῆς Λακωνικῆς ἐν Θόρνακι ἵδρυται Ἀπόλλωνος. Herodot 1, 70. und verwandten das Geschenk zum Schmuck der mehr geehrten Bildsäule des amyklâischen Gottes. Paus. 3, 10 am E. ἐς κόσμον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις κατεχρήσαντο ἀγάλματος. Nach Theopompus bey Athenäus V. 6. S. 232 A. waren sie gesonnen gewesen, das Angesicht des Gottes zu vergolden, und hatten es wahrscheinlich || auch gethan: χρυσῶσαι βουλόμενοι τὸ πρόσωπον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις Ἀπόλλωνος. Nun kann man zwar, wie Welcker a. a. O. S. 281 ff. gegen Quatremere richtig bemerkt, nicht annehmen, daß unter jenem Schmuck des Apollo, zu dem das Gold aus Asien verwendet worden, gerade der Thron des Bathykles zu verstehen sey, denn dergleichen Weihgeschenke werden nicht auf solche Weise bezeichnet; aber so viel ist klar, daß man es sich damals angelegen seyn ließ, den Gott besonders zu ehren, und an dieses Bestreben schlösse sich demnach die Erbauung jenes Thrones gut an. Indeß wenn diese dem Krösus gleichzeitig und in einem festbestimmten Zeitraum von Ol. 51 bis 58, 4 zu setzen wäre, so ließe sich nicht absehen, warum Pausanias Umstände gemacht hätte, eine so bekannte Zeit anzugeben und die Könige, unter deren Herrschaft das Werk entstand, nämlich den Ariston und Anaxandridas zu nennen, welche während des Krösus ganzer Regierung in Sparta herrschten. Auch wäre nicht zu bestimmen, warum die Lakedämonier damals, wo lakedämonische Künstler aus der Schule des Dipönus und Skyllis Olympia mit Werken

selben die Magnesier, welche bey der Arbeit geholfen hatten. [84]) Das ganze Werk umgab den Koloß des Gottes, welcher in seiner Mitte aufrecht zwischen dem durchbrochenen Sitze emporragte, und war in zweyundvierzig Feldern auf allen Seiten mit Bildwerk überzogen, das Gegenstände der Götter- und Heldensage darstellte.

(54. 55.)

aus Gold und Elphenbein schmückten, bey ihnen auch Syadras und Chartas, die Kunstahnen des Pythagoras aus Rhegium, blühten, und überhaupt das Mutterland der Griechen mit ausgezeichneten Künstlern sich zu füllen anfing, eine ganze Genossenschaft fremder Meister zur Ausführung jenes Werkes aus Asien herüber gebracht hätten. Geht man aber auf jene frühere Zeit des Archilochus zurück, so verschwinden diese Schwierigkeiten. Damals waren noch Dipönus und Skyllis nicht im Peloponnes erschienen, und die ausgewanderten Magnesier kamen ungerufen und Arbeit suchend nach Amyklä. Auch erklärt sich, weßhalb Pausanias, scheuend in die schwankende Bestimmung jener Zeit sich einzulassen, sie lieber ganz umging und sich an das Gegenwärtige hielt. Nun war Archilochus nach Eusebius Ol. 29 zwey Jahre nach dem Ende des zweyten messenischen Krieges noch am Leben, und man würde demnach unbedenklich annehmen können, daß ebenfalls und zwar aus der Beute jenes Krieges das Werk sey verfertiget worden, wenn sich erklären ließe, wie Pausanias einen so merkwürdigen und gewiß offenkundigen Umstand übergangen hätte. — Uebrigens gibt Pausanias nicht an, woraus der Thron bestand; aber eben sein Schweigen zeigt, daß man an die bey Weihgeschenken gewöhnliche Masse, an Erz, zu denken habe. Eine ungewöhnliche, als eine Zusammensetzung aus Gold, Elphenbein u. dgl. mit der ein hölzernes Gerüst hätte können überzogen gewesen seyn, würde er hier eben so wenig näher zu bezeichnen unterlassen haben, wie bey dem Thron des Zeus zu Olympia.

[84]) Paus. a. a. O. K. 18. §. 8. ἀνωτάτω δὲ χορὸς ἐπὶ τῷ θρόνῳ πεποίηται, Μάγνητες οἱ συνεργασάμενοι Βαθυκλεῖ τὸν θρόνον. Es ist nicht klar, ob die Männer auf der obern Leiste des Thrones in Relief, oder darüber in Statuen gearbeitet waren; doch im Relief wären sie bey der großen Höhe, welche das Werk unstreitig hatte, nicht unterscheidbar gewesen; und Quatremere hat deßhalb mit Recht sie über dem Thron stehend zeichnen lassen, wie natürlich in Einer Reihe und einander an den Händen haltend, weil sie einen Chor bildeten. ||

Diese Aufstellung in einem Chor war wohl nicht blos zufällig und durch den Raum geboten. Auch in Jonien war die Sage von den Kureten und Korybanten einheimisch. Bey Ephesus war der Hain Ortygia, in welchem Leto, sagte man, war entbunden worden, über ihm der Berg Solmissus, auf dem die Kureten standen, und durch Waffengeräusch Hera, welche der Leto nachstellte, verscheuchten. Strabo B. 14. S. 948 B. ὑπέρκει-

Gleicher Mangel an Nachrichten herrscht über die Kunst in den reichen und mächtigen Staaten von Großgriechenland, Sicilien und auf den andern griechischen Inseln, auf Cyprus, auf Rhodus, wo noch vor Ankunft der Griechen Telchinen eine vorhellenische Werkstätte geöffnet, und, wie Diodor meldet, die ersten Götterbilder gemacht hatten,[85]) wo auch Pallas Athene, wie in

ται δὲ τοῦ ἄλσους ὅρος ὁ Σολμισσὸς, ὅπου στάντας φασὶ τοὺς Κουρῆτας, τῷ ψόφῳ τῶν ὅπλων τὴν Ἥραν ἐκπλῆξαι, ζηλοτύπως ἐφεδρεύουσαν, καὶ λαθεῖν συμπράξαντας τὴν λοχείαν τῇ Λητοΐ. Leiteten aber, wie es im Sinn und Geist jener Zeit liegt, die spätern Erzarbeiter sich selbst oder ihre Kunst von jenen ältesten Bearbeitern der Metalle ab, so war der Chor, in welchem die aus Magnesia über dem Thron des amyklaischen Apollo standen, ein passendes Gegenbild zu jenen Chören, in denen man Kureten und Korybanten auf altem Bildwerk vorgestellt findet, und diesen dann wohl absichtlich nachgebildet.

85) Diodor. Sic. 55. §. 5. Opp. Tom. I. p. 374. l. 91. ff. *Γενέσθαι δ' αὐτοὺς καὶ τεχνῶν εὑρετὰς καὶ ἄλλα τῶν εἰς τὸν βίον χρησίμων εἰσηγήσασθαι τοῖς ἀνθρώποις, ἀγάλματά τε θεῶν πρῶτοι κατασκευάσαι λέγονται, καί τινα τῶν ἀρχαίων ἀφιδρυμάτων ἐπ' ἐκείνων ὠνομάσθαι· παρὰ μὲν γὰρ Λινδίοις Ἀπόλλωνα Τελχίνιον προσαγορευθῆναι, παρὰ δὲ Ἰαλυσίοις Ἥραν καὶ Νύμφας Τελχινίας, παρὰ δὲ Καμειρεῦσιν Ἥραν Τελχινίαν.* Hier ist also nicht nur Einsetzung einer vorhellenischen Kunst, sondern auch Verbreitung ihrer Götterbilder in die Städte des Eilandes. Auf den Zusammenhang derselben mit Aegypten und Attika wurde schon in der ersten Abh. hingewiesen, Anm. 16. S. 10 ff. Auch hier in Rhodus wurde die Kunst zunftmäßig und in den Geschlechtern abgeschlossen getrieben: *καὶ εἶναι φθονεροὺς ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τῶν τεχνῶν.* Diodor. a. a. O. Die ganze Sage stimmt an beyden Orten im Wesentlichen zusammen, sogar bis in einzelne Umstände, z. B. daß die Heliaden und daß die Attiker aufgefordert werden, der Athene zuerst zu opfern, jene von Helios, diese von Cecrops. Auch der Name des Dädalus fehlt in Rhodus nicht: *Ἀρχὴ δὲ τὰ Λαίδαλα τῆς Ῥοδίας χώρης.* Strabo 14. S. 963. A. ein Flecken, worin Dädalus sollte begraben seyn. Steph. Byz. v. *Λαίδαλα* S. 283. Ferner saßen die Telchinen auch zu Sikyon, dem alten Mekone (*Τελχινία δὲ καὶ ἡ Σικυὼν ἐκαλεῖτο.* Steph. Byz. s. v. *Τελχίς* S. 702.), einem der ältesten Sitze bildender Kunst.

Nach Rhodus aber kamen sie, wie Diodor sagt, aus dem Meer, *ἐκ τῆς θαλάσσης*, das heißt zu Schiffe aus der Fremde. Strabo bestimmt dieses näher, daß sie über Kyprus (vergl. Paus. 9, 19 zu Anf.) aus Kreta dort eingewandert. Dadurch und weil sie zuerst Eisen und Erz bearbeiteten, *πρώτους δ' ἐργάσασθαι σίδηρόν τε καὶ χαλκόν*, Strabo a. a. O.

Athen als Lehrerinn der Dädaliden, so hier der Heliaden, in jeder Kunstfertigkeit geachtet wurde;[86]) nicht weniger auf Lemnos, dem Vaterlande der erzkundigen Sintier, auf Naxos, Delos und andern. Nur von Samos und Chios haben sich bedeutendere Nachrichten, die wichtigsten aber von Aegina erhalten, weil die Künstler dieser Insel meist für Länder, die Pausanias beschreibt, gearbeitet haben.

Zu Samos, dessen Macht und Reichthum auf einen großen, bis Aegypten und Spanien ausgebreiteten Handel und auf eine starke Flotte gegründet war, sammelten sich die Künste, wie in Argos, um den Tempel der Hera, dessen ältestes Bild von demselben Smilis, welcher das der argivischen Hera gemacht hatte, war verfertigt worden.[87]) Herodot nennt diesen Tempel den größten aller, die er gesehen,[88]) und als seinen ersten Baumeister Rhökus, den Sohn des Phileas aus Samos, dessen Zeitalter gegen den Anfang der Olympiaden hinaufreicht. Mit dem Gebäude begann auch eine neue Zeit für die Kunst. Denn derselbe Meister, welcher den Tempelbau anfing, erfand auch mit seinem Sohne Theodorus die Kunst des Erzgusses,[89]) welche von hier aus sehr

(55. 56.)

S. 966 B, treten sie in Gemeinschaft mit den Kureten und Daktylen auf Kreta (vergl. Strabo 10. S. 715 B. *τῶν μὲν τοὺς αὐτοὺς Κουρῆτι τοὺς Κορύβαντας καὶ Καβείρους καὶ Ἰδαίους Δακτύλους καὶ Τελχῖνας ἀποφαινόντων· τῶν δὲ συγγενεῖς καὶ μικράς τινας αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαφορὰς ἀποφαινόντων*), und in dieser Genossenschaft mit Kreta sammt Allem, was dort ägyptisch war, mit Aegyptern || selbst. Auch zieht nach Zerstreuung der Heliaden, ihrer Nachkommen, einer derselben, nach Aegypten: *Ἀκτὶς δ' εἰς Αἴγυπτον ἀπάρας ἔκτισε τὴν Ἡλιούπολιν ὀνομαζομένην κ. τ. λ.* Diodor. Sic. das. §. 57. S. 576. Hiedurch bekommen wir offenbar die älteste und vorhelleniſche Erscheinung der Kunst in Griechenland unter einem wandernden Volke oder Geschlechte, das sich durch die vorzüglichsten Kunstorte des höchsten Alterthums hinzieht, und aus ihnen hervorgehend später die Schule der Dädaliden.

86) Vergl. zur ersten Abh. Anmerk. 16. S. 12.

87) Vergl. zur ersten Abh. Anmerk. 14. S. 7.

88) Herodot 3, 60. Vergl. Heyne A. T. S. 358.

89) Vergl. Paus. 8, 14. §. 5. *Διέχεαν δὲ χαλκὸν πρῶτοι καὶ ἀγάλ-*

früh nach || Aegina, Delos, Sikyon und Attika verbreitet, der Plastik eine breitere Grundlage und die Möglichkeit ihrer metallenen Wunderwerke gewährt hat. Dem hohen Alter des Rhökus und der noch unvollkommenen Uebung in der neuerfundenen Kunst ist es ganz gemäß, daß die eherne Bildsäule der Nacht, das einzige seiner Werke, welches Pausanias kannte, noch von roher Arbeit war. [90]) Von Theodorus, dem Zöglinge ägyptischer Künstler, [91]) fand Pausanias keine Bildsäule mehr übrig; [92]) doch steht sein Name bey Plato neben den berühmtesten des fernsten Alterthums, dem des Dädalus und des Epeus. [93]) Ein jüngerer Künstler dieses Namens, aus demselben Geschlechte, schnitt den Ring des Polykrates, und goß für Krösus den silbernen Mischkrug, gehörig zu den Weihgeschenken, welche der König nach Delphi sandte. [94])

(56.)

μαια ἐχωνεύσαντο Ῥοῖκός τε Φιλέου καὶ Θεόδωρος Τελεκλέους Σάμιοι und die Wiederholung der Nachricht, Paus. 10, 38, §. 3, so wie von Theodorus, Paus. 5, 12. §. 8, wo Eisen statt Erz genannt wird: ὃς πρῶτος διαχέαι σίδηρον εὗρε καὶ ἀγάλματα ἐξ αὐτοῦ πλάσαι. Wie hier sein Verfahren πλάσαι genannt wird, so die Erfindung selbst ungenau Plastice bey Plinius: Sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos. Plin. H. N. 35. c. 12. S. 43.

[90]) Paus. 10, 38. §. 3. Τοῦτο οὖν τὸ ἄγαλμα τῆς ἐν τῇ Ἀμφίσσῃ Ἀθηνᾶς καὶ ἰδεῖν ἐστιν ἀρχαιότερον, καὶ ἀργότερον τὴν τέχνην. Die Bildsäule der Athene aus Erz zu Amphissa, auch ein altes Werk, ward für ein Stück aus der troischen Kriegesbeute ausgegeben.

[91]) Diodor. Sic. 1. §. 98. Vergl. Schorn a. a. O. S. 143 ff.

[92]) Paus. 10, 38. §. 3.

[93]) Plato im Ion. Opp. T. I. p. 533. A. Steph.

[94]) Es wird, um die Angaben im Texte zu erläutern, nöthig seyn, hier von diesem berühmten Künstlergeschlecht die Nachrichten zusammen zu stellen und zu ordnen. Rhökus, der Erbauer des Heräums zu Samos, heißt bey Herodot 3, 60 Ῥοῖκος Φίλεω, bey Paus. 8, 14. §. 5. Ῥοῖκος Φιλαίου und Paus. 10, 38. §. 3. Ῥοῖκος Φιλαΐου. Der Name steht, einem Athenäer gehörend, auch bey Suidas Φιλαίας (εἰ καὶ Φιλέας) Tom. III. p. 598 und das. Küster: „Ipse Suidas scripserat Φιλέας ut ex serie literarum patet," so daß bey Herodot nicht Φίλεω, was von Φίλας käme, sondern Φιλέω zu schreiben, und darnach auch im Pausanias die Orthogra-

phie zu berichtigen ist. Rhökus nun, der Sohn des Phileas, Erbauer des Heräons, des Labyrinthes auf Lemnus (vergl. Heyne A. T. S. 342. K. Müller a. a. O. S. 99), Erfinder des Erzgusses und Urheber des Erzbildes der Nacht zu Ephesus, hat zum Sohn Theodorus. Diogenes Laert. 2. §. 103: *Θεόδωροι γεγόνασιν εἴκοσι, πρῶτος Σάμιος, υἱὸς Ῥοίκου κ. τ. λ.* Hesychius Milesius de viris ill. s. v. *Θεόδωρος ἄλλος*, wo er von ihm dasselbe, was Diogenes, berichtet, nennt ihn blos einen Samier, || und neben ihm auch den Telekles *(Τηλεκλέα καὶ Θεόδωρον τοὺς Ῥοίκου μὲν υἱοὺς)*, Diod. Sic. 1. §. 98. u. das. Wesseling; doch wird jener Theodor aus einem Sohne des Rhökus sein Kunstgenosse und ein Sohn des Telekles in den beyden Stellen des Pausanias. Nach Diodor macht Theodor, Sohn des Rhökus, mit seinem Bruder Telekles einen Apollo auf ägyptische Weise, nach Pausanias erfindet Theodor, Sohn des Telekles, mit Rhökus den Erzguß; aber derselbe Sohn des Telekles arbeitet wieder den Ring des Polykrates, Herodot 3, 42., Paus. 10, 38. §. 3, und gießt dem Krösus einen silbernen Mischkrug für den delphischen Gott, Herodot a. a. O., wodurch er von der Seite des Rhökus und dem Anfang der Olympiaden nach Ol. 55 bis Ol. 64 herabrückt. Man hat gesucht, diesem Widerspruche durch die Annahme zu entgehen, daß der Ring des Polykrates lange vor seiner Zeit von Theodor sey gemacht und von dem König als einem spätern Besitzer sey getragen worden; aber einmal ist diese Annahme ohne weitern Grund, und dann bleibt immer die Nachricht des Herodot von Theodor, dem Zeitgenossen des Krösus, im Widerspruch. Denn daß auch hier nicht, bey dem silbernen Mischkruge, von einem über Krösus Zeit weit hinausreichenden Werke die Rede sey, ist Theils aus dem Umstande klar, daß die Arbeit an dem Gefäß schon eigenthümliche Schönheit haben mußte nach der Aeußerung des Herodot: *φασὶ δέ μιν Δελφοὶ Θεοδώρου τοῦ Σαμίου ἔργον εἶναι· καὶ ἐγὼ δοκέω· οὐ γὰρ τὸ συντυχὸν φαίνεταί μοι τὸ ἔργον.* Offenbar sind in jenen Notizen zwey Künstler dieses Namens zu unterscheiden, von denen die Nachrichten sich verwirrt haben, ein älterer Theodorus, der Sohn des Rhökus, und ein jüngerer, der Sohn des Telekles. Der ältere ist Zögling ägyptischer Meister, dem Dädalus und Epeius kunstverwandt, neben welchen ihn Plato nennt (im Ion. Opp. T. I. p. 533.), erfindet oder verbessert Werkzeuge (normam autem et libellam et clavem Theodorus Samius. Plin. H. N. 7. c. 56. S. 62.), legt den Rost zum Artemision zu Ephesus, baut mit seinem Vater das Labyrinth auf Lemnus (Plin. H. N. 36. c. 13. S. 19. §. 3.), vielleicht auch die Skias zu Lakedämon (Paus. 3, 12. §. 3.), erfindet mit eben demselben die Kunst des Erzgusses und hat Theil an der Bildsäule des pythischen Apollo zu Samos. (Diod. a. a. O. Athenagoras pro Christ. 14.) Der jüngere Theodorus, der Sohn des Telekles, arbeitet für Krösus und Polykrates, und ist mehr denn fünf Menschenalter jünger als

Künstlern auf, und es bleibt unbekannt, von wem die große

der Sohn des Rhökus. Ihm gehört auch wohl der goldene Mischkrug, welcher nach Charis aus Mitylene bey Athenäus B. 12. S. 514. F. unter dem Geräth der persischen Könige war, *Θεοδώρου τοῦ Σαμίου ποίημα.* Wenn nun aber nach Diodor der Bruder des Einen Theodor, den wir als den ältern annehmen müssen, zugleich auch sein Genosse in Ausarbeitung des Apollo nach ägyptischer Weise, Telekles, und eben so der Vater desjenigen genannt wird, der offenbar der jüngere gewesen ist, so folgt eben nichts weiter, als daß der Bruder des ältern und der Vater des jüngern gleichen Namen trugen, und aus der Wiederkehr der Namen läßt sich schließen, daß die jüngern und die ältern demselben Künstlergeschlecht angehören: ||

Phileas
|
Rhökus
|
Theodorus und
Telekles
⋮
Telekles
|
Theodor.

Ueber den Theodorus Lemnius des Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 22. ist schon von K. Müller S. 99. h) das Gehörige erinnert worden.

So weit in der ersten Ausgabe. Auf den Gegenstand noch einmal zurückzukommen nöthigt uns, was Herr Hofrath Aloys Hirt in der Amalthea in einer Abhandlung über das Material ꝛc. der Bildkunst I. B. S. 266 ff. von diesen samischen Künstlern gesagt hat. Er beginnt: „Unter den „großen Werken zu Samos, welche nach Aristoteles (Polit. 5, 11) der „Tyrann Polykrates errichten ließ, nennt Herodotus (3, 60) auch den „großen Tempel der Juno, und als ersten Baumeister desselben Rhökus, „Sohn des Phileus (so!) einen eingebornen Samier," und in der Beurtheilung dieser Abhandlungen, mit welcher er die Berliner Jahrbücher der wissenschaftlichen Kritik 1827 Nro. 29. 30 ff. geschmückt hat, versichert er S. 230, in genannter Stelle der Almathea „zur Genüge" gezeigt zu haben, „daß genannte Erfinder des Erzgusses nicht so früh, sondern erst um Ol. 60 im Zeitalter des Krösus und Polykrates lebten; mit gleicher Evidenz habe er auch anschaulich gemacht, daß die Nachrichten von Kunstwerken bey Homer keinen Kunstzustand bey den Griechen erweisen." Man sieht also, daß diesem gewichtigen Manne fortdauernd auf unserm Gebiet als evident wahr, ja als anschaulich erscheint, was Andern als falsch und trügerisch sich darstellt. Anlangend nun zuerst seine

Menge Erzes in verschiedener Ausbildung und von älteſter und

Mittheilung über Rhökus und Theodorus, ſo wäre dadurch auf Einmal viel ausgemacht, und wir mit leichter Mühe im Reinen über zwey ſchwierige Fragen, wann der Bau des Heräon auf Samos begonnen, und wann Rhökus gelebt hätte. Was aber ſagt Ariſtoteles in genannter Stelle? Er führt die Gebäude an, durch deren Errichtung Tyrannen das Volk beſchäftigt und von ihrer Regierung auf andere Dinge gerichtet hätten. Genannt werden: *αἵ τε πυραμίδες αἱ περὶ Αἴγυπτον καὶ τὰ ἀναθήματα τῶν Κυψελιδῶν καὶ τοῦ Ὀλυμπίου ἡ οἰκοδόμησις ὑπὸ τῶν Πεισιστρατιδῶν καὶ τῶν περὶ Σάμον ἔργα πολυκράτεια.* Iſt hier vom Heratempel die Rede? Ganz und gar nicht. Er wird nicht genannt, und hätte ihn Ariſtoteles im Sinne gehabt, wie kam es, daß er neben *τοῦ Ὀλυμπίου ἡ οἰκοδόμησις ὑπὸ τῶν Πεισιστρατιδῶν* nicht gerade zu *τοῦ Ἡραίου ἡ οἰκοδόμησις ὑπὸ Πολυκράτους* geſtellt, oder beyde verbunden hätte? Aber die *ἔργα πολυκράτεια* in Samos begriffen vielleicht auch das Heräon, und dieſes wird wohl aus Herodot folgen? Auch das nicht. Herodot ſagt, er habe ſich bey Samos länger verweilt, weil es drey bewundernswürdige Werke enthalte: *ἐμήκυνα δὲ περὶ Σαμίων μᾶλλον, ὅτι σφι τρία ἐστὶ μέγιστα ἁπάντων Ἑλλήνων ἐξειργασμένα.* Dieſe werden nun angeführt und ſind a) der Durchſtich (*ὄρυγμα*) eines hundert und fünfzig Klaftern hohen Berges, ſieben Stadien lang, und damit verbunden eine Waſſerleitung, zwanzig Ellen tief und drey Schuh breit. *Ἀρχιτέκτων δὲ τοῦ ὀρύγματος τούτου ἐγένετο Μεγαρεὺς Εὐπαλίνος Ναυστρόφου.* b) Ein Damm im Meere zum Schutze des Hafens, gegen zwanzig Klaftern hoch und größer denn zwey Stadien. c) Drittens der größte aller ihm bekannten Tempel: *τρίτον δέ σφι ἐξείργασται νηὸς μέγιστος πάντων νηῶν τῶν ἡμεῖς ἴδμεν· τοῦ ἀρχιτεκτόων πρῶτος ἐγένετο Ῥοῖκος Φίλεω ἐπιχώριος.* Daß hier das Heräon gemeint ſey, unterliegt keinem Zweifel; aber daß es Polykrates gebaut, davon — *οὐδὲ γρῦ.* Indeß ſieht man, worauf der Irrthum und Fehlſchluß beruht: „Die nach Ariſtoteles ſogenannten polykratiſchen Werke auf Samos müſſen große Bauwerke geweſen ſeyn. Das Heräon auf Samos war ein großes Bauwerk, folglich hat es Polykrates erbaut.“ Damit aber das Gebrechliche dieſes Paralogismus verhüllt werde, ſetzt man die Einerleyheit der *ἔργα πολυκράτεια* des Ariſtoteles und der *τρία μέγιστα Σαμίοις ἐξειργασμένα* des Herodot voraus, die zu erweiſen war, und findet ſofort kein Bedenken zu ſagen, was wir gehört haben. Dieſe ganz bodenloſe Behauptung aber ſteht zu Anfange einer Erörterung, die beſtimmen will, „was man ganz fallen laſſen muß, wenn man die Irrthümer in der Kunſtgeſchichte nicht ins Ewige fortpflanzen will.“ — Indeß, die *ἔργα πολυκράτεια* des Ariſtoteles und die *τρία Σαμίοις ἐξειργασμένα* des Herodot ſtehen doch ganz parallel, daß man ohne Anſtand ſie für identiſch erklären kann. Wirklich? Der Durchſtich des Berges, die damit verbundene

schauenswürdiger Arbeit war, welche noch Apulejus im sehr

Wasserleitung und der Molo sind Werke desselben Geistes und Charakters, und auf solche deutet der Ausdruck ἔργα πολυκράτεια hin. Niemand wird Bedenken tragen, in ihnen die polykratischen Werke auf Samos zu erkennen; das einer ganz andern Gattung von Bauwerken angehörige Heräon unter ihnen zu begreifen wäre nur gestattet, wenn ausdrückliche Zeugnisse dafür sprächen, daß es Polykrates gebaut, oder doch zum Allerwenigsten einer solchen Annahme durchaus nichts entgegenstände. Nun wäre aber doch merkwürdig, wenn die Pisistratiden, welche das Olympieion in Athen begonnen, es nicht vollenden konnten, Polykrates aber nebst jenen andern großen Werken mit einem Tempel fertig geworden, den Herodot selbst als den größten von allen Tempeln bezeichnet, die er kennt: νηὸς μέγιστος πάντων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν, eine Angabe, die um so merkwürdiger ist, weil Herodotus auch die ägyptischen Tempel gesehen, und sie hier nicht ausnimmt. Dazu heißt Rhökus der erste Erbauer des Heräon: τοῦ ἀρχιτέκτων πρῶτος ἐγένετο, was andeutet, daß er den Plan gemacht und den Bau begonnen, nach ihm aber Andere, oder wenigstens ein Anderer ihn fortgesetzt und vollendet. Wann aber ist diese Vollendung erfolgt? Nach Polykrates? Wohl kaum, denn mit ihm erlosch der Glanz von Samos und unter Syloson galt (Strabo XIV. §. 17) das Sprichwort ἔτι Συλωσῶνιος εὐρυχωρίη. Wäre sonst die Angabe unabweisbar, daß Polykrates das Heräon gebaut, und es ein ἔργον πολυκράτειον sey, so müßte man sich mit dem ersten Erbauer und seinem Nachfolger oder Nachfolgern unter der Regierung dieses Königes eben eng einrichten und behelfen; aber die beyspiellose Größe des Baues, offenbar schon in dem Plane vorbedungen, deutet auf Beginn zur Zeit der Blüthe samischer Macht, so wie auf Fortführung desselben unter mehreren Geschlechtern, und eben dahin führt die Nennung eines ersten Erbauers. Nun ist bekannt, wie früh die Macht von Samos begonnen, wo nach Thukyd. 1, 13 gegen 300 Jahre vor dem peloponnesischen Kriege zuerst Schiffe mit drey Ruderreihen gebaut wurden; bekannt, wie samische Kriegsflotten die Macht von Aegina brachen (Herodot 3, 59), wie die Kauffahrer des Eilandes schon Ol. 37 nach Tartessus vordrangen und mit Asien, Aegypten, Libyen, Kreta und andern Orten einen oft durch Gewalt der Waffen geschützten und verbreiteten Verkehr unterhielten. In dieser alten Zeit ihres Flores, in dem ihre Stadt sich zur ersten aller hellenischen und ausländischen erhob (πολίων πασέων πρώτη Ἑλληνίδων καὶ βαρβάρων, Herodot 3, 39 und K. O. Müller Aeginet. S. 67), in dem Zeitalter kolossaler Unternehmungen wird auch die Erbauung des alle andern Tempel überragenden Heräon zu setzen seyn. Braucht es bey so offenbarer Sache noch weiteren Beweises, daß Aristoteles nicht alle großen Baudenkmäler auf Samos unter den ἔργοις πολυκρατείοις verstanden habe, die Einreihung des Heräon also unter dieselben, auf seine Gewähr hin, ganz ohne Halt sey, so würde solcher in der

beschädigten Heratempel erwähnt, oder die Werke alter Kunst,

Art des Ausdruckes zu finden seyn, dessen sich Aristoteles bedient: denn τῶν περὶ Σάμον ἔργα πολυκράτεια zeiget doch offenbar die Werke in Samos τὰ περὶ Σάμον, die wir aus Herodot kennen, als eine Klasse, und scheidet von ihr die polykratischen aus: „die polykratischen Werke von denen in Samos." Es konnte demnach schon eine einfache Beachtung des Grammatischen vor jener Verbindung behüten, die an Irrthümern sehr fruchtbar geworden ist. Anlangend aber die Beschaffenheit desselben, so läßt Strabo, der es nach allen Beschädigungen durch Brand und Krieg also beschreibt XIV, §, 14. τὸ Ἡραῖον ἀρχαῖον ἱερὸν καὶ νεὼς μέγας, ὃς νῦν πινακοθήκη ἐστὶ· χωρὶς δὲ τοῦ πλήθους τῶν ἐνταῦθα κειμένων πινάκων ἄλλαι πινακοθῆκαι καὶ ναΐσκοι τινές εἰσι, πλήρεις τῶν ἀρχαίων τεχνῶν· τὸ δὲ ὕπαιθρον μεστόν ἐστι τῶν ἀρίστων ἀνδριάντων, darüber keinen Zweifel. Es war ein großer, heiliger Raum, oder τέμενος, in ihm das alte Hauptgebäude, zu Strabo's Zeit Pinakothek; außer ihm andere Gebäude und Capellen mit Gemählden und alten Kunstwerken angefüllt, und der freye Raum ebenfalls mit den schönsten Bildsäulen geschmückt. Daß dieses so Vieles umfassende Heräon schon damals, als die Samier aus Tartessos zurückkamen, wenigstens als Temenos und mit einem Theil seiner Bauten bestand, lehret deutlich Herodotus 4, 152, wo er berichtet, diese hätten von dem Gewinn den Zehenten, sechs Talente, zu Weihgeschenken bestimmt, und diese in dem Heräon aufgestellt, ἐποιήσαντο χαλκήϊον (κρητῆρα) .... καὶ ἀνέθηκαν ἐς τὸ Ἡραῖον, ὑποστήσαντες αὐτῷ τρεῖς χαλκέους κολοσσοὺς ἑπταπήχεας, τοῖσι γούνασι ἐρηρεισμένους. Indeß, während der, dessen Blick nicht alte Vorurtheile verschleyert haben, die Erbauung des Heräon in die früheren Zeiten von Samos so weit zurückstellen wird, wie andere Nachrichten mit seinem ersten Erbauer zu gehen nöthigen, damit es während der langen Blüthe des Eilandes sich unter mehreren Baumeistern vollende und allmählig mit Kunstwerken des ältesten Erzes, die noch Apulejus fand, anfülle, wird Herr Aloys Hirt, hinter seiner Meynung vom polykratischen Heräon und der Zeitgenossenschaft des Rhökus und Polykrates verschanzt, dadurch genöthiget, die ihn hier bedrängenden Widersacher abzuwehren, so gut es ein kräftiger Spruch vermag: zuerst den Plinius mit der Stelle: sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos (d. i. lange vor Ol. 50), XXXV, 12, 43. Hierbey ruft Hr. Hirt S. 270. dem Römer triumphirend nach: „Aber man bedenke: Erfinder der Plastik! Die Plastik erfindet sich nicht; sie ist da. Sie ist früher da, nämlich als Geschäft des Ziegelstreichers und des Töpfers." Wirklich? Sie ist früher da? als was denn? Doch nicht früher, als sie da ist oder erfunden wird? Doch das sind grammatische Kleinigkeiten, die er nicht höher anschlagen wird als die logischen. Wie aber, wenn

mit denen mehrere kleine Tempel neben dem Heräum angefüllt

(58.)

πλάστης und πλαστική nächst seiner ursprünglichen Bedeutung auf Erzarbeiter und Erzguß übergetragen wird, wenn Polykletus, Lysippus, Myron πλάσται genannt werden, wenn die genannte Uebertragung durch das Compositum χαλκοπλάστης noch mehr erhärtet wird, und πλαττομένη οὐσία Wachs und Gold, Silber und Erz und alle Stoffe, die erweicht und geformt werden, umfaßt? Was folgt dann aus des Plinius Stelle? Was schon Welcker zum Philostratus S. 196, der das eben Angeführte gelehrt und kundig auseinander setzt, daraus gefolgert hat, daß der Gewährsmann des Plinius die beyden Sanier, wie es auch von Andern geschieht, als Erfinder des Erzgusses bezeichnet, und der Römer „locum graeci scriptoris de Rhoeci et Theodori plastice obiter inspectum exhibens" sie unter die Töpfer gemischt hat. Daß hier plastice als Erzguß zu verstehen sey, war auch von mir, doch ohne Welckers gewählte und fruchtbare Belesenheit in Anmerk. 89 angegeben worden. Herr Hirt darf also seine Ausrufungen nur zurückziehen; denn die Behauptung des Plinius, durch die das Ansehen der Stelle sollte erschüttert werden, bezieht sich auf etwas sehr Vernünftiges, und die chronologische Angabe derselben steht um so mehr unerschüttert, da Niemand die Erfindung des Erzgusses über die 60ste Ol. herab bringen wird, um die archäologischen Aussprüche irgend eines orakelgebenden Dreyfußes bey Ehren zu halten, und dagegen die ganze Geschichte der sich entwickelnden griechischen Kunst in eine rathlose Verwirrung zu bringen. Herr Hirt freylich, daran darf Niemand zweifeln, wird bey seinem Spruche bleiben: „Wir wiederholen es also, daß man jene Stelle des Plinius ganz fallen lassen muß, wenn man die Irrthümer in der Kunstgeschichte nicht in's Ewige fortpflanzen will," und wir gönnen ihm gern die Früchte seiner Beharrlichkeit nach wie vor zu genießen.

Doch neben dem Rhökus steht Theodorus. Die Gründe, welche unmöglich machen, den Theodorus des Rhökus Sohn und den Theodorus des Telekles Sohn für Einen zu halten, sind in dem Vorhergehenden auseinandergesetzt. Was aber beginnt Herr Hirt? Nachdem er den Plinius so, wie wir gesehen, abgefunden, kommt der Verfasser dieser Abhandlungen an die Reihe S. 269: „Auch wird jeder Besonnene sich scheuen, zwey Rhökus und Theodorus von Samos anzunehmen, die einen als Erfinder der Plastik und die andern als Erfinder der Gießkunst" (mit dem Zusatze in der Anmerkung); dieß ist noch in der angezeigten Abhandlung Anmerkung 94 von Herrn Thiersch geschehen. Wo aber hat wohl Herr Hirt gelesen, daß ich zwey Rhökus annehme? wo, daß ich dem einen der mir angedichteten Paare die Erfindung des Erzgusses, dem andern der Formkunst beylege, wofür er die plastice in des Plinius Stelle nimmt? Herr Hirt besitzt eine gewisse Hellsichtigkeit, durch die er, unvermögend die

waren. [95]) Daß die Samier, großartig und ungewöhnlich in ihren

(58.)

Sachen wahrzunehmen, wo und wie sie sind, zu entscheiden liebt, was nicht seyn darf, und was seyn muß, und des Lateinischen wenig, des Griechischen fast gar nicht kundig, ist er um so geneigter und geschickter, die Schriftsteller sagen zu lassen, was ihnen nicht in den Sinn kommt, ihm aber gerade nöthig ist, die Blöße seiner Einbildungen zu decken: doch sollte er sich in Acht nehmen, diese Kunst auf die noch Lebenden anzuwenden, die weder so stumm noch so geduldig sind, wie jene ehrwürdigen, quos jam Libitina sacravit, und die sich seine Behandlung müssen gefallen lassen, bis sie einen fremden Rächer finden. Weit entfernt zwey Rhökus anzunehmen, kenne ich nur Einen an der Spitze der samischen Schule, und eben so weit entfernt, mit ihm plastice in des Plinius Stelle und Erzguß zu trennen, um einem das, dem andern jenes beyzulegen, sage ich Anmerkung 89 deutlich, daß genannter Künstler Erfinder der Erzkunst sey; diese Kunst aber von Plinius ungenau plastice genannt werde. Und mit dieser doppelten, nur aus übermäßiger Flüchtigkeit erklärbaren Andichtung im Munde waget er sich in den Kreis der Besonnenen einzuschließen, um den Gegner, was nun von selbst folgt, der Unbesonnenheit zu zeihen? Ferner die Unterscheidung eines doppelten Theodorus anlangend, so handelte es sich dabey gar nicht von einer Annahme, sondern allein von einer Anerkennung der doppelten Person; denn Theodorus, der Sohn des Rhökus, und Theodorus der Sohn des Telekles sind doch wohl zwey, oder kann Theodorus zugleich des Rhökus Sohn und Enkel, des Telekles Bruder und Sohn seyn? Glaubt aber Herr Hirt Gründe zu haben, diese Verschiedenheit aufzuheben, so ist die Annahme, die Hypothesis, nach welcher beyde in Eine Person verbunden werden, nicht auf meiner Seite, sondern auf seiner, und so schlimm ist es mit seinen Befehdungen bestellt, daß man nothwendig seinen eigenen Tadel auf ihn zurückwenden muß: Jeder Besonnene wird sich scheuen, die beyden Theodorus in Einen zu vermischen, wenn er erwägt, was Alles aus den verschiedensten Zeitaltern in dem Einen Manne untergebracht werden müßte. Indeß ihn drückt noch ein anderer Umstand mit dem Theodorus. In Anmerkung 21 war gesagt, daß die dem Ktesiphon — der Name des Baumeisters wird in der Anmerkung aus Plinius und Strabo in Chersiphron berichtiget, und so hat auch Schneider im Texte des Vitruvius; indeß Herr Hirt, Verfasser der Geschichte der Baukunst, bleibt beym imaginären Ktesiphon, wie er sich auch nicht stören läßt, des Rhökus Vater Philens statt Phileas zu nennen; das aber sind Kleinigkeiten des Grammatikers, auf die er, nur Großes denkend, hoch herabblickt: aquila non captat muscas — daß

95) Siehe die Note 95 S. 191.

öffentlichen Unternehmungen, dieſen Sinn auch auf die bildende

alſo die dem Cherſiphron und Metagenes, den Erbauern des Artemiſion zu Epheſus beygelegte Schrift über jenen Tempelbau untergeſchoben geweſen ſey, da proſaiſche Schriften in dem Zeitalter derſelben unerhört ſind. Nun wird dieſer Nachricht bey Vitruvius VIII. praef. §. 12. eine andere vom Theodorus vorangeſchickt: (edidit volumen) de aede Junonis, quae est Sami dorica, Theodorus; welche mit jener fallen müßte, und er legt S. 257 ſeine Bemerkungen darüber ein, zwiſchen die ich ſogleich meine Sätze ſchieben will, um dadurch eine Art von Zwiegeſpräch zu gewinnen. Er. „Derſelbe Vorwurf muß auch die Schrift des Theodorus aus derſelben Zeit treffen." — Ich. Sie meinen, daß auch ſie untergeſchoben geweſen ſeyn müſſe? Allerdings, wenn derſelbe Theodorus, der zu des Kröſus Zeiten gelebt hat, ſie geſchrieben haben ſollte, oder gar der ältere. — Er. Ich kenne nur Einen Theodorus, den Zeitgenoſſen des Polykrates, und von einem jüngeren konnte das Buch auch nicht kommen, „denn ſpäter hätte gewiß kein anderer Theodorus über die doriſchen Verhältniſſe eines Tempels geſchrieben, welcher der früheren Zeit gemäß noch ſehr ſchwerfällig ausſehen müßte." — Ich. Ob ein „anderer Theodorus" es ſpäter gewiß nicht gethan hätte, gehört zu den vielen Dingen, welche nur Sie gewiß wiſſen; indeß, wie er auch hieß, der es gethan, ſo war eben ſein Buch zu dieſem Namen gekommen; denn im Ernſte können Sie wohl nicht behaupten, daß die ältern Muſter der Baukunſt die Aufmerkſamkeit der Späteren nicht gefeſſelt hätten. Sie ſagen, die Verhältniſſe jenes Tempels müßten noch ſehr ſchwerfällig geweſen ſeyn, und gleichwohl ſetzen ſie ihn unter Polykrates in die 60ſte Olympiade herab. War damals in der That der doriſche Bauſtyl noch ſo ſchwerfällig, wie Sie glauben? Doch dieſe durch Sie noch keineswegs zur Entſcheidung gebrachte Frage liegt hier ganz außer dem Wege; was aber nöthigt uns, wie Sie zu thun ſcheinen, anzunehmen, daß das Werk ein rein architektoniſches war und in der Abſicht geſchrieben ward, die Lehre, nach der das Gebäude geführt war, geltend zu machen und zu empfehlen? Konnte ein Späterer, durch den Ruhm dieſes „größten aller Tempel in der ehedem ſchönſten aller helleniſchen und barbariſchen Städte" angezogen, ihn nicht im Allgemeinen zum Gegenſtand antiquariſcher Unterſuchungen wählen, in denen die Geſchichte ſeiner Erbauung und ſeine Architektur einen Hauptabſchnitt bildeten? Indeß Ihre Gewohnheit iſt feſt zu ſtehen auf Ihren Behauptungen. — Was aber ſoll unſer Einer, den Sie einen Grammaticus nennen, und der ſich als ſolcher auch um die Geſchichte der Literatur bekümmern muß, mit einem architektoniſchen Werke in Proſa aus einer Zeit anfangen, wo noch keine Proſa geſchrieben wurde? — Er. „Proſa im Zeitalter des Kröſus unerhört? Dieß mag ſeyn, vorzüglich bey Materien, die ſich leicht in gebundene Reden fügen." — Ich. Ich bitte keine Unterſchiede zu machen, kein vorzüglich einzulegen. Es handelt ſich von

Kunst übertrugen, zeigt besonders jener kolossale Krater aus Erz,

(58.)

einer ganz allgemeinen Sache, ob zur Zeit des Krösus Bücher in Prosa geschrieben worden. — Er. „Gefällt aber die Prosa nicht, so" — Ich. Seltsame Einlenkung! Auch von Gefallen ist hier keine Rede, von keiner Annahme oder Hypothesis, wobey Sie allenfalls in Ihrer Weise sagen könnten: „Dir gefällt es so, mir aber gefällt es anders, und so ist es recht, so muß es seyn, und anders darf es nicht seyn," sondern allein von der Anerkennung einer historischen Thatsache. — Er (fortfahrend). „So sehe ich nicht ein, daß nicht auch ein technisches Lehrbuch in Versen zu fassen wäre." — Ich. Ihr Ausdruck erhebt sich hier zur Höhe Ihrer Hypothesen, er wird unhaltbar. Sie meinen nicht, daß Sie nicht einsehen, daß nicht etwas Anderes seyn könne, sondern daß Sie den Grund nicht einsehen, aus dem etwas nicht auch anders seyn könne, und haben also sagen wollen: Ich sehe nicht ein, warum nicht auch u. s. w. Er. „Wohl, auch in Versen konnte es geschrieben seyn," ja die kurzen Sätze in Versen würden die Regeln nur um so faßlicher machen, und sie dem Gedächtnisse um so leichter einprägen, worauf es hier wesentlich ankommt." — Ich. Also im Ernste beharren Sie auf dieser abenteuerlichen Meynung? Die Griechen aber haben bis zur Zeit des Krösus durchaus keine andere Lehrgedichte gehabt als über die Geschäfte des häuslichen Lebens und Sittensprüche; die Spätern haben zwar noch über allerley Anderes Lehren in Verse gebracht, aber über einen Theil der Mathematik (die Astronomie wegen ihrer poetischen Seite und ihres Zusammenhangs mit den Geschäften des Landbaues und der Schifffahrt ausgenommen), und über die Architektur zumal, Verse zu machen, um die Lehren über Höhe, Dicke, Weite der Säulen, über Verhältnisse der Kapitäler, der Architraven u. s. w. mit allen den Divisionen, Subdivisionen, ganzen Zahlen und Brüchen in Herameter einzuschließen, damit sie desto leichter gemerkt werden, dieses ist vor Ihnen und außer Ihnen niemanden in den Sinn gekommen. Fürwahr, ein architektonisches Lehrbuch in Versen, zur Zeit des Krösus, von Vitruvius angeführt, ohne daß er es merkt, oder anmerkt, das aufzufinden ist eine That, mit der ich auf Ihrer literarischen Laufbahn nur Eine zu vergleichen weiß, nämlich die Findung der gehörnten Ariadne, mit welcher Sie den Theseus beschenkt und die Archäologie bereichert haben.

Handelte es sich hier allein von den Punkten, welche zwischen mir und Herrn Hirt zur Erläuterung gekommen sind, so wäre die Sache des Aufhebens nicht werth; aber was ich hier an merkwürdigen Beyspielen dargelegt habe, ist die ganze Art und Kunst des Mannes, wie sie nicht hie und da, sondern überall und aller Orten sich treulich wiederholt und abdrückt, wo er das enge Gebiet des eigentlich Technischen verlassend, in dem er Verdienste haben soll, die Untersuchung auf irgend einen Gegenstand

welchen sie als Weihgeschenk für die Hera von dem Zehnten des Gewinnes gossen, den ein samisches Schiff auf der Fahrt nach Tartessus gemacht hatte. [96]) Er war nach Art des argolischen gearbeitet, ringsherum mit hervorragenden Köpfen von Greifen und von vier ehernen, sieben Ellen hohen Kolossen getragen, welche sich auf die Kniee stützten.

Auf Chios lernen wir durch Plinius eine Künstlerfamilie kennen, welche neben den Dädaliden aus Kreta die damals noch seltene Kunst der eigentlichen Bildhauerey, oder der Bearbeitung des Marmor ausübte, während in den andern Schulen meist Erz gegossen, oder Holzbilder mit Gold und Elphenbein überkleidet wurden. Plinius setzt ihren Ursprung von Malas auf den Anfang der Olympiaden, und führt sie bis auf Bupalus und Athenis, die Söhne des Anthermus, herab, die als Zeitgenossen des Hipponax um die 60. Olympiade lebten. [97]) Ueber ihr Verhältniß

(58.)

der Mythologie, der geschichtlichen Forschung, der Archäologie verpflanzt, in denen er, trotz eines langen Aufenthalts auf ihrem Grund und Boden ein μέτοικος, ein Fremdling, geblieben ist. In Allem und Jedem wird man ihn selber ganz und gar und eben so, wie er hier bezeichnet ist, wiederfinden, schwach in der Grundlage, ungenau in der Fassung des Thatbestands, fehlgreifend im Urtheil, und bemüht, diese schweren Mängel der Flüchtigkeit, der Unkunde und einer fast unglaublichen Akrisie durch hochfahrendes und absprechendes Wesen zu decken. Doch das ist ein reicher Stoff, und Herr Hirt wird wahrscheinlich nicht unterlassen, sich in dem Felde zu zeigen, wo dann Gelegenheit kommen wird, ihn des Weiteren zu bedienen.

So ungern ich zu entschiedener Polemik mich entschließe, kann sie auf diesem Gebiete und gegenüber gewissen Individuen doch nicht länger beseitigt werden, wenn die Zeitgenossen aus ihrer Gleichgültigkeit gegen Alles, was Archäologisches gesagt wird, und wie es gesagt wird, sollen geweckt, wenn das stagnirende Gewässer veralteter Lehrsätze, über denen der Geist eines leeren Hochmuths hinfährt, und an dessen Ufern auf abgethanen und geschlossenen Lehrgebäuden die Bequemlichkeit und verhärtete Sorglosigkeit ihren Sitz aufgeschlagen haben, endlich einmal in Bewegung gesetzt, und das frische, aufregende und gestaltende Wesen der Wissenschaft darüber ausgegossen werden soll. (1828.)

95) Vergl. Anmerk. 30. zur ersten Abh. S. 20.

96) Herodot 4, 152.

97) Plinius H. N. 36. c. 5. S. 4, §. 2. Cum ii essent (Dipoenus

zu diesem bittern Jambographen und über ihre Werke äußert sich Plinius in folgender Weise: „Hipponax war von ausnehmender Häßlichkeit des Gesichts. Deßhalb stellten sie sein Bildniß in muthwilligem Scherz dem Haufen der Lachenden aus. Hipponax, darüber entrüstet, ergoß eine solche Bitterkeit der Gedichte gegen sie, daß von Einigen geglaubt wird, er habe sie bis zum Stricke getrieben, was jedoch falsch ist. Denn sie haben später noch andere Bildsäulen auf den be || nachbarten Inseln gemacht, wie in Delos,

(58.)

et Scyllis) jam fuerant in Chio insula Malas sculptor, dein filius ejus Micciades, ac deinde nepos Anthermus Chius, cujus filii Bupalus et Anthermus clarissimi in ea scientia fuere, Hipponactis poetae aetate, quem certum est LX. Olympiade fuisse. Plinius gründet sein certum est wohl auf die Gleichzeitigkeit des Darius und Hipponax. Vergl. Proclus in Chrestom. ap. Photium. Bibl. Cod. CCXXXIX. ed. Gaisf. ad Hephaest. p. 380. Ἱππώναξ κατὰ Δαρεῖον ἤκμαζεν. Darius aber herrscht von Ol. 64 bis Ol. 73, 4. Die Bestimmung des Plinius könnte demnach nur als annähernd und ungefähr gelten. Er fährt fort: Quodsi quis horum familiam ad proavum retro aget, inveniet artis ejus originem (nämlich sculpturae, der Bildhauerey, oder Bearbeitung des Marmors) cum Olympiadum origine coepisse. Des Anthermus Söhne werden hier Bupalus und Anthermus genannt. Die Pollinger Handschrift schreibt den Namen Anthemus, Suidas v. Athenis: Ἱππώναξ γράφει δὲ πρὸς Βούπαλον καὶ Ἀθηνιν ἀγαλματοποιούς, ὅτι αὐτοῦ εἰκόνας πρὸς ὕβριν εἰργάζοντο. Tom. II. p. 147 u. 148 nebst Eudocia Violar. p. 248, und so ist auch mit Harduin unstreitig im Plinius zu lesen. Dieselben Namen stehen im Schol. zu Arist. Vögeln 574., welche Müller XXXVIII. S. 279. Anm. 2. anführt, und in welcher er Ἀρχέννους γάρ φησι καὶ τὸν Βουπάλον καὶ Ἀθήνιδος πατέρα in Ἄνθερμον γάρ φασι τὸν κ. τ. λ. verändert, anders Sillig im C. A. v. Aglaophon und v. Anthermus, wo auch die Form dieses Namens, der dem Vater blieb, überhaupt erschüttert wird. Wenn Plinius von Bupalus auf Malas bis zum Anfang der Olympiaden zurückkommt, und demnach durch drey Menschenalter statt 24 Olympiaden deren 60 ausfüllen läßt, so ist das freylich ein arger Rechnungsfehler; doch wissen wir nicht, ob in seinem Original zwischen Malas und Anthermus nicht vielleicht außer Micciades noch andere Namen standen, welche seinen Gewährsmann berechtigten, so weit zurückzugehen. Er hätte dann diese übersehen, sich aber gleichwohl an die Schlußfolge gehalten, und so erklärte sich wenigstens, wie er in der Eile in seinen Verstoß gerathen wäre. ||

98) K.

los, denen sie die Inschrift untersetzten, Chios werde nicht nur nach seinen Weinreben geschätzt, sondern auch nach den Werken der Söhne des Anthermus. Auch zeigen die Jasier, von ihren Händen gearbeitet, eine Diana von der Beschaffenheit, daß die Hineintretenden die Züge für traurig, die Herausgehenden für erheitert hielten. Zu Rom sind von ihnen Bildsäulen in dem palatinischen Hause des Apollo in dem Giebelfelde und fast in allen Tempeln, die Augustus erbaut hat. Auch von ihrem Vater waren Werke zu Delos und Lesbos."

Aber von allen Inseln der griechischen Meere ist keine für die ältere Kunst von solcher Bedeutung wie Aegina. Auf einem Flächeninhalt von wenig Quadratmeilen meist steinigen Gebirgslandes lebten zur Zeit der äginetischen Macht in dem Jahrhunderte vor den persischen Kriegen nach Aristoteles 470,000 Menschen zusammengedrängt, [98]) welche von einem über alle Theile des Mittelmeeres bis nach Gades ausgebreiteten Handel und von großer Gewerbthätigkeit ernährt, durch weise Gesetzgebung und Verwaltung im Innern, äußerlich aber von einer mächtigen, die See beherrschenden Flotte geschützt waren. Noch an dem großen Tage bey Salamis entschied die äginetische Seemacht nächst der attischen das Schicksal von Griechenland.

Wie aber durch Reichthum und weise Gesetze mächtig und durch kriegerischen Ruhm hervorragend, so waren die Aegineten auch durch jene Bestrebungen in den Festkämpfen ausgezeichnet, welche vor allem Volke in Hellas Ehre gewährten. Aus keinem Lande sind so viele Sieger in den heiligen Spielen von Pindarus gepriesen worden als aus Aegina; ein großer Theil, besonders seiner nemeischen und isthmischen Gesänge, dem Lobe derselben geweiht, verkündiget den Ruhm und die Herrlichkeit ihrer Heimath und die Heldentugenden ihrer einheimischen, von Aeakus entsprossenen Heroen.

98) K. Müller a. a. O. S. 5. Aeginet.

Mitten unter diesem allgemeinen Aufblühen der Macht und des Ruhmes, und nicht als die geringste Zierde des gefeyerten Eilandes, entfaltet sich in seinen alten Werkstätten zu regsamer und glücklicher Ausübung die bildende Kunst. Schon vor Ankunft der Dorier war sie hier einheimisch, und jener Smilis aus Aegina, der den Samiern unter Prokles die Hera bildete, ist wahrscheinlich bey der ionischen Wanderung dem Prokles von Epidaurus, der durch Deiphontes beym Einfalle der Dorier vertrieben ward, aus seiner Heimath nach Samos nachgefolgt. [99]) Ein zweyter Künstler dieses Namens tritt in Gemeinschaft mit Rhökus und Theodorus aus Samos als Baumeister des Labyrinthes auf Lemnos, [100]) und der in so hohem Alter und demselben Lande sich wiederho || lende symbolische Name deutet auch hier auf eine in den alten Geschlechtern herabgehende Kunstübung. Nach Erfindung des Erzgusses durch jene beyden Samier ward diese neue Kunst in den Werkstätten von Aegina so verbessert, daß die äginetische Erzmischung neben der delischen für die vollkommenste gehalten und später von Polyklet ausschließlich zu seinen Werken gebraucht wurde. [101])

An die Spitze der Künstler, welche zur Zeit der Kunstentwickelung den Namen von Aegina durch ihre Werke geehrt haben, ist unstreitig Kallon zu setzen, [102]) dessen Alter nach den sichersten Berechnungen in Ol. 66. hinaufrückt und mit dem des Gitiadas aus Lakedämon, des Kanachus und Aristokles aus Sikyon und des Ageladas aus Argos zusammenfällt. Ein Zögling des Tektäus und Angelion, die ihre Kunst von Dipönus und

99) So vermuthet K. Müller S. 98 mit vollem Rechte gegen die den Smilis betreffende Stelle der ersten Abh. Anmerkung 38. Aegin. S. 23.

100) Plinius H. N. 36 c. 13. S. 19 §. 3. Vergl. Heyne A. T. S. 342.

101) Plin. H. N. 34. c. 4. am E.

102) Mit Schelling in den Zusätzen zu Wagners Bericht über die äginetischen Bildwerke. S. 161 ff. Vergl. oben Anmerk. 31.

Skyllis gelernt hatten,[103]) knüpft er, als Künstler im zweyten Gliede von den Dädaliden abstammend, die äginetische Schule der Smiliden mit der dädalischen zusammen, der ältesten Zeit noch verwandt durch ein Werk aus Holz, ein Palladium, das er den Korinthiern auf die Burg arbeitete,[104]) und Kunstgenoß des Gitiadas, neben dessen amykläischen Dreyfüßen aus Erz der seinige und darunter das Bild der Persephone aufgestellt war.[105])

Nächst ihm steht Synnoon, im ersten Kunstgeschlecht nach Kallon, und als Zögling des Aristokles aus Sikyon die äginetische Schule mit der sikyonischen eben so verbindend, wie Kallon mit der dädalischen, nach ihm sein Sohn und Schüler Ptolichus.[106]) Von diesem war zu Olympia das Bild des Aegineten Theognetus, der im Ringkampfe unter den Knaben gesiegt hatte, mit einem Granatapfel in der Hand, aufgestellt.

Die auf ihn folgenden äginetischen Meister, Glaukias, Simon und Anaxagoras, treten schon mitten in die Zeiten des Xerxes und Gelon herab.

Glaukias goß die Bildsäule des Gelon und das Viergespann zum Weihgeschenk nach Olympia für einen Sieg, welchen der König dort Ol. 73. gewonnen hatte,[107]) und bald darauf die Bildsäule des berühmten Faustkämpfers Glaukus aus Karystus, der Ol. 75. zu Olympia war gekränzt worden.[108]) Das Bild war wie eines, welcher mit der Luft kämpft,[109]) weil Glau-

103) Pausan. 2, 32. §. 4.

104) Pausan. a. a. O.

105) Vergl. Anmerkung 31.

106) Paus. 6, 9. §. 1.

107) Ebend. §. 2. Ueber des Paus. Zweifel wegen des Königs Gelo vergl. K. Müller S. 103. Anmerk. w).

108) Lexicon Seg. in Bekkeri Anecd. gr. T. I. p. 223 et 232, wo πέμπτην καὶ ἑβδομηκοστὴν Ὀλυμπιάδα στεφανωθείς zu lesen mit K. Müller in den Addendis S. 199.

109) Paus. 6, 10. §. 1. Σκιαμαχοῦντος δὲ ὁ ἀνδριὰς παρέχεται σχῆμα, ὅτι ὁ Γλαῦκος ἦν ἐπιτηδειότατος τῶν καὶ αὐτὸν χειρονομῆσαι

kus, wie Pausanias sagt, in Bewegung und Schwung der Hände zu seiner Zeit der geschickteste war. Auch standen von ihm zu Olympia die Bildsäule des Philon von Korkyra, welche Simonides mit einem Epigramme schmückte, [110]) und die jenes Theagenes aus Thasus, welcher, an Kraft und Gewandtheit den alten Helden || vergleichbar, dreyhundert Kampfpreise gewonnen und zu Thasos göttliche Ehre erlangt hatte. [111])

Simon ist ein Kunstgenosse des Dionysius von Argos. Wie Gelon, so hatte sein Freund und Waffengefährte Phormis aus Mänalus Weihgeschenke, Werke der beyden genannten Künstler, aufgestellt, zwey Rosse, neben ihnen die Wagenlenker. [112])

Anaxagoras endlich hatte die Bildsäule des Zeus gearbeitet, welche die Griechen gemeinsam nach dem Siege bey Platäa dem Gott zum Danke nach Olympia geweiht hatten. [113])

Noch werden andere Künstler aus Aegina genannt, deren Zeit sich nicht näher bestimmen läßt, Aristonous, welcher den Zeus mit dem Adler in einer und dem Blitz in der andern Hand, auf dem Haupte einen Blumenkranz, den die Metapontier nach Olympia weihten, gebildet hatte. [114]) Daselbst stand von Philotimus die Bildsäule des Xenombrotus aus Kos, von Se-

πεφυκώς. Vergl. Köhler über die Ehre der Bildsäulen. S. 11. Anmerk. 1. u. K. Müller S. 103. Wenn jedoch in der Anmerkung in den Zuruf des Vaters ὦ παῖ τὴν ἀπ' ἀρότρου ein παῖε nach παῖ eingesetzt wird, so geht ein Theil seiner Kraft offenbar verloren. Παῖε versteht sich hier eben so sicher, wie das gleichfalls fehlende πληγήν.

[110]) Paus. 6, 9. §. 3. Brunck Analect. gr. T. I. S. 140 n. 72.

[111]) Paus. 6, 11. §. 2–3. Χιλίαις γοῦν καὶ τριακοσίαις ἐστεφανώθη νίκαις.

[112]) Ebend. 5, 27. §. 1. Vergl. Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 82. Simon canem et sagittarium fecit, wo wahrscheinlich der Aeginete dieses Namens gemeint ist.

[113]) Paus. 5, 23. §. 3. In einem Epigramm Brunck. Analect. T. I. p. 117. n. 6) wird ein anderes Weihgeschenk als Werk des Anaxagoras bezeichnet; ἐποίησεν δ' ἔργον Ἀναξαγόρας, der unstreitig derselbe Meister ist, wie Reiske annimmt.

[114]) Paus. 5, 22. §. 4.

rambus die des Agiadas aus Elis, und zu Delphi von Theopompus ein eherner Stier.[115]) Indeß, obgleich eine genaue Bestimmung ihres Alters unmöglich ist, so sind sie doch mit Wahrscheinlichkeit den übrigen gleichzeitig, oder nahe zu setzen. Denn da Aegina Ol. 80. von den Athenäern unterjocht und kurz darauf seiner Bewohner beraubt wurde, so werden sie vor dieser Zeit und dem Falle ihres Vaterlandes gelebt haben.

Am Schlusse des Zeitalters und der äginetischen Kunst steht, den besten der alten Meister gleich, Onatas, Sohn des Mikon aus Aegina, zugleich Mahler und Erzgießer.[116]) Plinius kennt seinen Namen nicht, und außer einem Epigramme der Anthologie auf seinen Apollo ist es Pausanias ganz allein, der uns das Andenken dieses großen Künstlers erhalten und den Ruhm seines Namens gesichert hat. Sein Zeitalter wird am füglichsten nach seinen Werken bestimmt. Den Tempel der Pallas Area, welchen die Platäer aus der marathonischen Kriegsbeute nach Ol. 72. 2. erbauten, schmückte Onatas nebst Polygnotus mit Gemählden, während Phidias das kolossale Bild der Göttinn ausführte,[117]) und für den Hiero goß er ein Viergespann zum Weihgeschenk nach

[115]) Ebend. 6, 7. §. 4—6, 10. §. 2—10, 9. §. 2.

[116]) Böttiger in den Ideen zur Archäologie der Malerey. S. 254 ff. hält den Vater des Onatas für den attischen Maler Mikon, der mit Polygnotus mehrere große Werke ausgeführt hat. Weil er in dem Bilde von der marathonischen Schlacht die Perser größer als die Griechen gemacht hatte, so wurde er verurtheilt. Vergl. die Nachrichten in Junius Catal. Artif. v. Micon Pictor. S. 123. Wozu er verurtheilt || wurde, findet sich nicht angegeben. Nun ließe sich zwar annehmen, daß er in Folge jenes seltsamen Richterspruches Athen verlassen und sich nach Aegina gewandt hätte, wo ihm dann Onatas wäre geboren worden, wie das Epigramm bey Paus. 5, 25. §. 5. sagt: ἐν Αἰγίνῃ τὸν τέκε παῖδα Μίκων; aber dann wäre Onatas erst nach der marathonischen Schlacht geboren worden, was auch deßhalb nicht kann angenommen werden, weil Onatas bald nach dieser Schlacht, als die Platäer aus der Siegesbeute derselben den Tempel der Pallas Area errichteten, daran neben dem Phidias arbeitete.

[117]) Paus. 9, 4. §. 1.

Olympia für den Sieg, welchen der König Ol. 78. daselbst ein Jahr vor seinem Tode gewonnen hatte. [118]) Zwischen beyden Zeitbestimmungen liegt für die Thätigkeit des Onatas ein Raum von 23 Jahren, in welchem er neben der Jugend des Phidias und dem Alter des Ageladas, so wie der ihm gleichzeitigen Künstler blühte. [119]) Wie weit seine Thätigkeit sich über diese Zeit zurück und tiefer herab erstreckt, bleibt unbestimmbar, auch ob er den Fall seiner Heimath überlebt hat. ||

Seinen Ruhm als eines der größten Meister im Erzguß begründet eine Reihe von Werken, die Pausanias gesehen und beschrieben hat.

Zu Olympia stand aus seiner Werkstätte eine Gruppe Homerischer Helden, von denen der Perieget dieses berichtet: [120]) „Auch sind dort Weihgeschenke gemeinsam vom Volke der Achäer, so viele damals, als Hektor einen hellenischen Mann zum Zweykampfe hervorrief, das Loos über das Gefecht bestanden. Diese stehen nahe bey dem großen Tempel mit Lanzen und Schilden gerüstet. Gegenüber auf einem andern Gestelle ist Nestor gearbeitet, der das Loos eines jeden in den Helm geworfen hat.“ Pausanias sah ihrer noch acht, den neunten, die Bildsäule des Odysseus, hatte Nero nach Rom geführt. „Auf dem Gestelle,“ fährt er fort, „ist die Inschrift eingeschrieben: Diese Gebilde haben dem Zeus die Achäer geweihet, Stammend von Pelops

[118]) Paus. 6, 12. §. 1. Vergl. Paus. 8, 42. §. 4. Schol. zu Pind. Ol. 4. V. 1. Diodorus Sic. B. 2. §. 66. T. I. p. 434. Wesseling. Zwar wurde das Weihgeschenk erst nach des Hiero Tode von seinem Sohn Deinomenes aufgestellt; doch auch dieses mußte vor Ol. 78, 4 geschehen seyn, weil in diesem Jahre sein Haus gestürzt, und wie es scheint, ganz ausgerottet wurde.

[119]) Paus. 8, 42. §. 4. gibt ihm Hegias von Athen und Ageladas zu Zeitgenossen. Ageladas aber arbeitete bereits Ol. 66, und Onatas noch Ol. 78, vielleicht auch später noch. Daraus folgt, daß beyde nur im entgegengesetzten Alter, jener mit seiner spätern, dieser mit seiner frühern Thätigkeit zusammentreffen konnten.

[120]) Paus. 2, 25. §. 2.

her, Tantalos göttlichem Sohn. Wer aber Urheber dieser Bildsäulen war, ist auf dem Schilde des Idomeneus eingeschrieben: Wie viel andere Bilder so ist des weisen Onatas Auch dieß Werk, den Mikon hat in Aegina gezeuget," eine Inschrift, welche offenbar von den Achäern, um den Urheber ihres Weihgeschenks zu ehren, darauf war gesetzt worden.

Eine andere Gruppe von ihm und Kalynthus, einem nur aus dieser Meldung bekannten Künstler, war zu Delphi, ein Weihgeschenk der Tarentiner [121]) aus der Kriegsbeute von benachbarten Barbaren, den Peuketiern, Bildsäulen von Kriegern zu Roß und zu Fuß, daneben Opis, König der Japyger, welcher den Peuketiern zu Hülfe gezogen und in der Schlacht umgekommen war. Neben ihm, der einem Gefallenen glich, standen Taras, der Held, und Phalanthus, der Gründer der Stadt, nicht weit vom Phalanthus der Delphin, auf dem er beym Schiffbruche aus dem Meere war gerettet worden.

Außer diesen beyden großen und reich ausgestatteten Gruppen werden von ihm noch einzelne Bildsäulen von hoher Vortrefflichkeit angeführt. Zu Olympia als Weihgeschenk der Thasier ein Koloß des Herakles aus Erz von zehn Ellen, mit der Keule in der einen und dem Bogen in der andern Hand, auf dem Gestelle die Inschrift, welche ihn als den Urheber des Bildes nannte. [122]) Pausanias urtheilt hiebey: „Diesen Onatas, dessen Kunst das Bild ist, einen Aegineten, werden wir keinem der Künstler nachstellen, die von Dädalus und aus der attischen Werkstätte hervorgegangen sind," und erhebt ihn durch dieses Lob zum Range der ersten Meister der ältern griechischen Kunst. An demselben Orte sah man einen Hermes, mit Unterkleid, Halbmantel und Helm, einen || Widder unter dem Arme tragend, von ihm und Kallitelès, welchen Pausanias für den Sohn des Onatas hält. [123])

(60.)

[121]) Paus. 10, 13. §. 5.

[122]) Paus. 5, 25, §. 6. S. ob. S. 136. Rom.

[123]) Paus. 5, 27. §. 4.

Sodann stand zu Pergamos von ihm ein eherner Apollo. Dieser, sagt Pausanias, [124]) sey vornehmlich ein Wunder sowohl wegen der Größe als wegen der Kunst. Den Ruhm und die Vortrefflichkeit des Werkes bezeuget auch das Epigramm des Antipater aus Sidon: [125]) Phöbus ein reifender Knab', im ehernen Werk des Onatas Zeuget der Leto und Zeus' göttliche Schön' in dem Bild, Daß mit Recht Zeus jene geliebt, und daß, wie der Spruch sagt, Herrlich an Haupt und an Blick sey der Kronide zu schaun. Dieß Erz goß nicht gegen der Hera Willen Onatas, Das mit Eleutho er fügte zu solchem Gebild.

Zur Würdigung seiner Art und Kunst müssen noch die Nachrichten von seinem Bilde der Demeter zu Phigalia genommen werden. [126]) Das alte symbolische Holzbild, mit einem von Schlangen und andern Thieren umgebenen Pferdehaupte, war zerstört und der Dienst der Göttinn lange versäumt worden, als bey Unfruchtbarkeit, die das Land drückte, ein Götterspruch die Erneuerung desselben gebot. Hierauf bewogen die Phigaleer den Onatas, um welchen Preis er wollte, ihnen ein neues Bild zu verfertigen. „Da goß er denn," sagt Pausanias, „nachdem er entweder ein Gemählde oder ein Abbild des alten Schnitzwerkes gefunden hatte,

(60.)

[124]) Paus. 8, 42. §. 4.

[125]) Brunk Analect. T. II. p. 14. n. 30.

[126]) Paus. 8, 42. §. 4. Es heißt, das Bild sey gemacht worden: *γενεαῖς μάλιστα ὕστερον τῆς ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐπιστρατείας τοῦ Μήδου.* Wollte man den Pausanias beym Worte nehmen, und unter *γενεαῖς* wenigstens zwey Menschenalter oder 18 Olymp. verstehen (wahrscheinlich ist, wie K. Müller annimmt, *δυσὶν* ausgefallen), so rückte das Werk bis Ol. 91 und mitten in den peloponnesischen Krieg herab; doch Pausanias gibt selbst an, wie er zu seiner falschen Rechnung gekommen ist. Gelon war dem Xerxes gleichzeitig, dann folgte Hieron, dann Deinomenes (oder vielmehr sein Oheim Thrasybulus), unter welchem Onatas arbeitete. Was Pausanias hierbey übersehen, ist, daß die Herrschaft dieser Männer über Syrakus nicht zwey Menschenalter gewährt hat, sondern kaum mehr als ein halbes. Vergl. Corsini Fasti Att. T. III. p. 170.

zumeist aber, wie man sagt, nach einem Traumgesichte, den Phigaleern eine eherne Bildsäule."

Man sieht, es handelte sich um Wiederherstellung eines durch alterthümliche Gestalt ehrwürdigen Bildes, und Onatas führte das Werk in diesem Sinne aus. Weil die Phigaleer sich hiebey mit solcher Beharrlichkeit vor allen großen Künstlern jener Zeit an Onatas wandten, so darf man annehmen, daß er in Behandlung alter Formen für besonders geschickt gehalten wurde. Dadurch tritt er neben Kalamis und Myron auf die Scheidelinie der alten und neuen Kunst, indem er von dieser die Naturgemäßheit und Schönheit seinen Werken zu geben wußte, ohne die Eigenthümlichkeit der ältern Form ganz aufzuheben.

Wir gehen an vielen andern Meistern der ältern Zeit, die unabhängig von den berühmten Kunstschulen in den verschiedenen Staaten einzeln erscheinen, vorüber, an Byzes aus Naxos, der die Kunst erfand, den Marmor in Ziegeln zu sägen, [127]) Kallimachus, der bey Bearbeitung desselben den Gebrauch des Bohrers lehrte, [128]) Perilaus, der dem Phalaris den ehernen Stier

[127]) Paus. 5, 10. §. 1. *ὁ πρώτιστος τεῦξε λίθου κέραμον.* Er lebte zur Zeit des Alyattes von Lydien, der Ol. 41 bis Ol. 55, 2, und des Astyages, der Ol. 46, 2 bis Ol. 54, 3 regierte. Das Epigramm auf den Bildsäulen zu Naxos nennt nicht, wie Paus. sagt, den Byzes selbst, sondern Euergus, seinen Sohn, als ihren Urheber.

[128]) Paus. 1, 26. §. 7. *λίθους ἐτρύπησε.* Kallimachus ist ein Künstler von auffallender Eigenthümlichkeit. Zurückbleibend hinter den Häuptlingen der Kunst (*ἀποδέων τῶν || πρώτων ἐς αὐτὴν τὴν τέχνην*) und sich in fleißiger Ausführung des Einzelnen nie genugthuend, ward er *Κακιζότεχνος*, der Kunstverschlimmerer genannt, von den Athenienfern, sagt Vitruv B. 4. K. 1; hiernach wäre er aus Athen; doch ist er zugleich Erfinder der korinthischen Säule, und wird dadurch nach Korinth hingezogen. Dionysius, wie wir sahen, stellt ihn neben Kalamis und lobt beyde *λεπιότητος ἕνεκα καὶ χάριτος.* Auch Vitruv rühmt die Feinheit und Sauberkeit seiner Arbeit, nur ist nicht abzunehmen, wie er propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae zu Athen jenen Spottnamen empfangen hat. Bestimmter und vortrefflich bezeichnet ihn Plinius, H. N. 34. c. 18. S. 19. §. 34. semper calumniator sui

guß, [129]) Menächmus und Soidas aus Naupactus, deren Werk die Artemis Laphria aus Gold || und Elphenbein zu Aegium war, [130]) Stomius und Somis, [131]) Dämeas aus Kroton, der die Bildſäule des Milo, [132]) Kallon aus Elis, der einen

(61.)

nec finem habens diligentiae .... Hujus sunt saltantes Lacaenae, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit. Wegen Sauberkeit und Feinheit der Arbeit kann er nicht früher als Kalamis geſetzt werden, zumal die Art beyder bey Dionyſius als gleich bezeichnet und das Künſtlerpaar auf dieſelbe Linie geſtellt wird, „de même que Polyclète etait à-peu-près contemporain de Phidias, auquel le Critique grec l'associe.“ Emmeric-David im Essai sur le classement chronologique des sculpteurs grecs. Paris 1807. S. 20. Anmerk. 74. Mit ſo ſpätem Alter aber verträgt ſich nicht, daß er zuerſt den Bohrer beym Bildhauen ſoll gebraucht haben, ohne deſſen Hülfe in dieſer Kunſt wohl Niemand dahin kommen konnte, durch dieſelbe Ruhm zu erlangen. Doch alle Nachrichten ſolcher Art ſind auch darum unverläſſig, weil oft Erfindung und Verbeſſerung mit einander vermiſcht werden. Der Gebrauch des Bohrers beym Marmor kann nicht jünger ſeyn, als die früheſten Marmorwerke von einiger Bedeutung. Gab er ihm Schnur und Rad, mit denen er jetzt verbunden und bewegt wird, ſo konnte er allerdings wenigſtens als zweyter Erfinder genannt werden.

[129]) Vergl. die Stellen bey Junius in Cat. Artif. v. Perillus p. 148 seqq.. Der Name iſt *Περίλαος* ſmgz. *Περίλεως*, woraus *Πέριλλος* und Perillus verdorben worden. Phalaris herrſchte Ol. 52 bis 56, denn die andere Nachricht, die ihm Ol. 31 bis 38 anweist (vergl. Bentl. Dissert. de Epp. Phal. p. 9.) rückt ihn über die Gründung von Agrigent Ol. 43, 4 hinaus.

[130]) Pauſ. 7, 18. §. 6. Zeitgenoſſen des Kallon und Kanachus Ol. 65. Von einem Menächmus ſpricht Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 18. Menaechmi vitulus genu premitur replicata cervice: ipseque Menaechmus scripsit de sua arte, nämlich de Toreutice. Vergl. H. N. 1. argument. libr. XXXIII. Doch dieſer iſt Sikyonier und ſchrieb auch die Geſchichte von Sikyon und von Alexander dem Makedonier. Vergl. Harduin im Index auctorum v. Menaechmus. Tom. I. p. 120. ed. Paris. 1685.

[131]) Pauſ. 6, 14. §. 4. führt von ihnen zwey Bildſäulen des Hieronymus und Prokles aus Andros zu Olympia an. Der Umſtand, daß Tiſamenes von Hieronymus früher beſiegt wurde, als er Prophet bey Platäa war, rückt wenigſtens den Stomius in die erſten Zeiten der Perſerkriege hinauf.

[132]) Pauſ. 8, 14. §. 2. ||-

Chor von 35 Knaben aus Messene, welcher bey der Ueberfahrt nach Rhegium im Meere untergegangen war, mit dem Chorführer und Flötenspieler goß, [133]) Laphaes aus Phlius, [134]) Pythodorus aus Theben, [135]) und den Phokeer Telephanes, welchen die Kenner den größten Meistern der alten Kunst gleichschätzten, [136]) diese nennen wir nur mit Wenigem, um noch drey Männer näher zu bezeichnen, welche das große Zeitalter der zur Vollendung eilenden Kunst mit ihren Werken geschmückt und mit dem Ruhm ihres Namens erfüllt haben, Polykletus von Sikyon, Myron von Eleutherä und Pythagoras von Rhegium.

Polykletus von Sikyon war nach Plinius ein Zögling des Argiver Ageladas. Er wäre demnach Mitschüler des Phidias und

133) Paus. 5, 25. §. 1. Der Umstand, daß von Pausanias die alte Aufschrift ἐπίγραμμα τὸ ἀρχαῖον, im Gegensatz der Elegie, die Hippias, der Sophist, später (ὕστερον) auf die Knaben gemacht hat, erwähnt wird, lehrt, daß Kallon von Elis wenigstens nicht später als sein Landsmann der Sophist Hippias Ol. 86. ff. gelebt hat. Nun nennt Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. unter den Künstlern, die er unter Ol. 87 zusammenstellt, einen Kallon, und es ist demnach wohl kein Zweifel, daß dieser der Eleer und dadurch wenigstens Ein fester Punkt zur Bestimmung seiner Zeit gewonnen sey. Außer jener Gruppe von 37 ehernen Bildsäulen erwähnt Paus. 5, 27. §. 5 noch einen Hermes mit dem Heroldsstabe von ihm.

134) Paus. 2, 10. §. 1. nennt seinen Herakles zu Sikyon ein ἀρχαῖον ξόανον, und schloß (Paus. 7, 26. §. 3.) aus seiner Eigenthümlichkeit, daß ihm auch ein hölzerner Koloß des Apollo zu Aegira gehörte, dessen Urheber ihm Niemand zu nennen wußte.

135) Paus. 9, 34, §. 2. nennt seine Hera mit der Sirene auf der Hand ein ἄγαλμα ἀρχαῖον.

136) Plin. 34. c. 18. S. 19. §. 9. Artifices qui compositis voluminibus condidere haec, miris laudibus celebrant et Telephanem Phoceum, ignotum alias, quoniam Thessalia habitaverit, ubi latuerint opera ejus: alioqui suffragiis ipsorum aequatur Polycleto, Myroni, Pythagorae. Laudant ejus Larissam, et Spintharum pentathlon et Apollinem. Alii non hanc ignobilitatis fuisse causam, sed quoniam se regum Xerxis atque Darii officinis dederit.

Myron.[137]) (1819.) Doch unter den großen Namen des Polykletus

[137]) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 1. Polycletus Sicyonius Ageladae discipulus. Beydes, daß er aus Sikyon und daß er ein Schüler des Ageladas war, wissen wir allein aus dieser Meldung des Plinius. Dadurch aber scheidet er sich bestimmt von dem ältern Polykletus des Pausanias, der aus Argos war, und von dem wenigstens nirgend erwähnt wird, daß Ageladas sein Lehrer gewesen. Der jüngere Argiver dieses Namens, aus der Schule des Naukydes und ein vierter Polykletus aus Thasos, der nach Einer Meldung zur Zeit des makedonischen Königs Perses lebte (vergl. die Stellen bey Junius Catal. Artif. v. Polycletus p. 170, 171.), kommt dabey in keinen Betracht. Es fragt sich hier zuerst, welchem der beyden ältern Polyklete die argivische Hera gehört? Plinius legt sie zwar nicht ausdrücklich seinem Sikyonier, dem einzigen, den er kennt, bey; aber doch, indem er ihn zum Vollender der von Phidias angefangenen Toreutik macht, deren größte und berühmteste Werke die beyden Kolosse zu Olympia und Argos waren, a. a. O. §. 2. Hic consumasse hanc scientiam judicatur et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse. Strabo gibt dem des Polykletus sogar den Vorzug höherer Kunstschönheit. B. 8. S. 551 B. ἐν ᾧ (Ἡραίῳ) τὰ Πολυκλείτου ξόανα. τῇ μὲν τέχνῃ κάλ || λιστα τῶν πάντων, πολυτελείᾳ δὲ καὶ μεγέθει τῶν Φειδίου λειπόμενα, wodurch jenes toreuticen erudire beym Plinius vollkommen erläutert wird. Dagegen legt Pausanias, der seiner Seits des Sikyoniers gar keine Erwähnung thut, die Hera bestimmt dem ältern Polykletus aus Argos bey. Paus. 6, 6. §. 1. Πολύκλειτος δὲ Ἀργεῖος, οὐχ ὁ τῆς Ἥρας τὸ ἄγαλμα ποιήσας, μαθητὴς δὲ Ναυκύδου. Vergl. Paus. 2, 17. §. 4, und so auch das Epigramm in Brunck. Analect. T. II. p. 202. n. 5. Ἀργεῖος Πολύκλειτος ὁ καὶ μύνος ὄμμασιν Ἥρην Ἀθρήσας κ. τ. λ. Daß der Argiver dem Sikyonier überhaupt an Ruhm nicht nachgestanden, zeigt seine Verbindung mit Phidias bey Plato im Protagoras §. 7. Opp. T. I. p. 311. C. Εἰ δὲ παρὰ Πολύκλειτον τὸν Ἀργεῖον ἢ Φειδίαν τὸν Ἀθηναῖον ἐπενόεις ἀφικόμενος μισθὸν ὑπὲρ σαυτοῦ τελεῖν ἐκείνοις κ. τ. λ. Was für den Argiver vollends entscheidet, ist der Umstand, daß das Heraum Ol. 89, 1 abbrannte und erst nach dieser Zeit die Arbeit an der Hera beginnen konnte, welche hiernächst sicher in Ol. 90 und 91 herab fortgesetzt wurde. Wäre nun der Sikyonier, der Schüler des Ageladas, ihr Urheber, so rückte die Blüthe des Meisters Ol. 66 und des Schülers Ol. 90 um 26 Olympiaden oder 104 Jahre aus einander, im Fall man nicht annehmen will, der fast verschollene Sikyonier Ageladas sey des Sikyoniers Polykletus Lehrer gewesen, wozu um so weniger Grund vorhanden ist, da der Sikyonier Polykletus des Myron Mitschüler ist, dieser aber früher lebte, als man den Sikyonier Ageladas setzen kann. — Was die andern Werke dieser Polyklete anbelangt, so scheinen dem Sikyonier allerdings diejenigen zu gehören, welche ihm Plinius a. a. O. beylegt,

finden sich Nachrichten von zwey Künstlern von verschiedenen Zeiten

(63.)

der Διαδούμενος (molliter juvenis), Δορυφόρος (viriliter puer), Κανών, Ἀποξυόμενος, die Ἀστραγαλίζοντες u. s. um so mehr, da aus ihnen von Pausanias keines für den Argiver in Anspruch genommen wird. Bey denen, die in anderen Schriftstellern einem Polyklet ohne nähere Bezeichnung beygelegt werden, fehlt jeder haltbare Grund der Entscheidung. (1819.)

Diese Getrennthaltung der zwey großen Künstler aus Sikyon und Argos hat von Mehreren Anfechtungen erfahren. Ich muß auch hier bemerken, daß auf meiner Seite die Urkunde ist, auf der andern die Vermuthung (ὑπόθεσις, conjectura) steht, und es seltsam ist, wenn man mir die Annahme zuschiebt, um die Untheilbarkeit des ältern Polykletus als Geschichte geltend zu machen. „Er ist ein Sikyonier von Geburt und hat in Argos das Bürgerrecht bekommen." Dieses weiß z. B. K. O. Müller XXXVIII. S. 283. und auch den Grund: weil er daselbst die Hera gemacht. Denn „was der eine Schriftsteller (Plinius) von dem Sikyonier aussagt, gibt der andere von dem Argeier an." Der andere wäre wohl Strabo, und der gibt nicht vom Argeier Polykletus an, was des Plinius vom Sikyonier, sondern er sagt ohne Bezeichnung der Heimath; das Herabild des Polykletus sey schöner gewesen als das Pallasbild des Phidias, liefert also den Grund zum Urtheile des Plinius: Hic consummasse hanc scientiam etc. Wenn dieses Plinius auf den Sikyonier bezieht, so geschieht es, weil er von dem Argiver überhaupt nichts weiß. — Herr M. fährt fort: „Beyde werden als Rivalen des Phidias genannt." In Bezug auf den Sikyonier kann hier wieder nur Plinius gemeint seyn, er wird sonst überhaupt nicht genannt, und bey Plinius nicht einmal ein Rivale, sondern nur, daß er eine von jenem geübte Kunst weiter ausgebildet habe. — „Und doch spricht kein Autor von zwey, beynahe den ersten Rang in der Kunst behauptenden Polykleten." — Daraus würde nichts folgen gegen die historisch feststehende Trennung Beyder, weil wir überhaupt nur dürftige Bruchstücke der alten Kunstgeschichte besitzen. Polykletus der Sikyonier ist durch eine einzige Meldung des Plinius bekannt, wie Onatas (ein Epigramm abgerechnet) allein durch die Meldungen des Pausanias; im Uebrigen waltet über beyden gleich großen Künstlern die tiefste Stille. Noch fügen wir Bemerkungen bey, welche die Aufrechthaltung der beyden ältern Polyklete von Sikyon und Argos wohl mehr befestigen, aber auch Einzelnes in der vorhergehenden Auseinandersetzung berichtigen werden. Ihr lag die Ansicht zum Grunde, daß Plinius, nur den Sikyonier kennend, auf ihn zusammengetragen habe, was er unter dem Namen Polykletus zu bemerken fand. Daß nun auch hier unter einem und demselben Namen Meldungen und Urtheile über verschiedene Künstler, einen jüngern und einen bedeutend ältern, in ihren bunten Sammlungen durcheinander stehen und sich sehr bestimmt auseinander scheiden lassen, würde wohl auch Andern beygekommen seyn, wenn ihnen nicht die Vorstellung des Einen Polykletus das Urtheil befangen, und sie ge-

und verschiedenen Verdiensten vereiniget. Eine Erinnerung an ihre

(63.).

zwungen hätte, das Verschiedenartige unter Einen Namen zu bringen; denn einmal vollendet er die von Phidias in Bewegung gebrachte Toreutik, und in welcher Ausdehnung dieses consummasse hanc scientiam judicatur toreuticenque sic erudisse etc. zu verstehen sey, zeigt des Strabo Meldung, nach welcher des Polykletus ξόανα oder toreutische Werke die schönsten von allen an Kunst waren, und denen des Phidias nur an Umfang und Kostbarkeit nachstanden. Zu diesem ganz ausnehmenden Lobe, das ihn auf dem Gipfel der Vortrefflichkeit zeigt, stimmt nun als Einzelnes, daß er in seinen Bildsäulen das Aeußerste schöner Verhältnisse erreicht, dieselben aber in einem Musterbilde κανών dargestellt, und in einer Schrift darüber dargelegt habe Fecit et quem canona artifices vocant etc. Wenn Plinius dabey bemerkt, daß von ihm die Künstler die Verhältnisse, wie von einem Gesetz entnähmen, und daß er allein unter den Menschen die Kunst durch ein Kunstwerk gemacht zu haben gerühmt werde, so wird das Alles durch das Urtheil des Lysippus bey Cic. Brutus 86 bestätigt, welcher erklärte, der Doryphor des Polykletus sey sein Lehrer gewesen Polycleti Doriphorum sibi Lysippus magistrum fuisse ajebat. Daß bey dieser vollendeten Schönheit im Allgemeinen und dieser Unübertrefflichkeit im Einzelnen, die den Folgenden nur übrig ließ, nach ihm sich zu bilden, auch die Mannigfaltigkeit nicht gefehlt habe, geht zum Theil aus der Natur der Sache hervor, denn Einförmigkeit, die überall Zeichen der Beschränktheit ist, konnte den Ruhm seiner Werke nicht über Phidias hinausbringen, zum Theil zeigt es die Verschiedenartigkeit der ihm beygelegten Arbeiten: der Diadumenos, in dem der Jüngling mit Weichlichkeit, der Doryphorus, in dem der Knabe mit Männlichkeit gebildet war, molliter juvenis, viriliter puer, wieder ein anderer, der sich in der Palästra reinigt, und ein anderer, der zum Spiel reizt, Knaben, die mit Würfeln spielen „quo opere nullum absolutius plerique judicant," dazu Götterstatuen, Mercurius, Herkules. Das Alles in der anmuthigsten Verschiedenartigkeit, welche theils die Schilderungen theils die Nachbildungen in alten Kunstwerken ahnen lassen, zeigt offenbar, daß der Mannigfaltigkeit seiner Mittel die Vollendung seiner Werke nicht nachstand. Wie aber stimmt nun zu diesem in sich klaren und abgeschlossenen Bilde eines vollendeten Künstlers, was Plinius aus Varro meldet: quadrata tamen ea esse et paene ad unum exemplum, worin Einförmigkeit und Schwerfälligkeit zugleich von ihnen ausgesagt wird? Will man dieses, wie denn die Kunstgeschichten nicht umhin können es zu thun, mit dem andern vereinigen, so gut es eben geht, und annehmen, daß bey aller Vollendung doch eine gewisse Schwerfälligkeit, und bey aller Schönheit der Verhältnisse doch eine gewisse Gleichförmigkeit darin gewesen sey; kann man sich entschließen, mit unsern hinschlummernden Technologen schwerfällige und gleichförmige Bilder für die schönsten von allen an Kunst τῇ τέχνῃ κάλλιστα πάντων zu halten, auch zu reimen, wie Lysippus, der

Verschiedenheit hat sich auch darinn erhalten, daß Sikyon und

in den gefälligsten Formen vollendeter Jugendgestalten groß war, ein Bild, dem diese Eigenschaften nicht inwohnten, zum Lehrer nehmen, wie man endlich sagen konnte, durch ein solches habe Polykletus die Kunst selbst gemacht, so geräth man durch das Weitere bey Plinius in noch größere Verlegenheit: Proprium ejus est, ut uno crure insisterent signa excogitasse. d. i. es ist sein Eigen (gehört ihm als Erfindung), ausgedacht zu haben, daß die Bildsäulen auf Einem Fuße standen. Es ist, wie man sieht, von Bildsäulen in ruhiger Stellung, nicht in Bewegung, die Rede. Die Musen, welche aus Athen nach Venedig gebracht wurden, stehen noch auf beyden Füßen, nämlich gleichmäßig in gerader Stellung, so daß das Gleichgewicht in der Mitte liegt. Der Apollo Musagetes in München, ein großartiges und erhabenes Bild, ruht bereits auf Einem Fuße, der andere ist zurückgestellt, und gleichwohl rückt ihn sein Styl über die Arbeiten des Phidias hinaus. Zwischen beyden im Uebrigen einander ähnlichen Werken liegt die Erfindung, welche hier erwähnt wird, ut uno crure insisterent signa, in der Mitte. Offenbar muß diese Erfindung aller freyen Bewegung der Kunst zum Schönen und Mannigfaltigen, wie sie in den Werken der großen Meister Pythagoras, Ageladas, Myron und Onatas sich ankündigte, vorangegangen seyn und sie eingeleitet haben, des Phidias nicht zu erwähnen. Denn wie wäre nur möglich zu denken, daß die hochgefeyerten Werke dieser Meister jene Steifheit und Gleichförmigkeit der gleichmäßig auf beyde Füße gestellten Bildsäulen gehabt hätten? Dadurch aber weicht Polykletus, der ein Schüler des Ageladas gewesen seyn soll, über diesen seinen angeblichen Lehrer und die andern genannten Künstler in der Zeit zurück, und bricht die Bahn, auf welcher sie ihm gefolgt sind. „Aber ist die Meldung nicht so gemeint, daß eben jenes uno crure insistere von einer besondern Zierlichkeit zu verstehen sey, daß er diese Erfindung Anderer nur mit größerem Glücke angewandt?"

So müssen freylich diejenigen urtheilen, welche an Verbindung widerstrebender Nachrichten statt an Sonderung des sich Ausschließenden arbeiten, und in diesem Gebiet der Untersuchungen bey Ausübung der Kunst, welche sie bekennen, das Gegentheil desjenigen thun, wovon sie den Namen hat, denn sie ist von Theilen, Urtheilen, κρίνεσθαι, benannt. Die unmittelbare Folge dieses Fehlers ist, daß man der Urkunde Gewalt anthun muß, welche klar und deutlich die Sache als sein, des Polykletus, Eigenthum bezeichnet, und sagt, daß er sie ausgedacht, nicht daß er sie verbessert habe. Damit stimmt auch vollkommen überein, daß sein Name in einer Reihe jener alten Künstler voran steht, gegenüber dem Phokier Telephanes, welcher für Darius und Xerres gearbeitet: miris laudibus celebrant et Telephanem Phoceum, ignotum alias .... alioquin suffragiis ipsorum aequatur Polycleto, Myroni, Py-

Argos als Vaterland des Polykletus genannt werden. Der jüngere

thagorae, worauf angeführt wird, sein Ruhm sey nach einigen verdunkelt worden, quoniam se regum Xerxis atque Darii officiis dediderit. Plinius a. a. O. §. 10.

Steht hier der Name des Polykletus zufällig voran? Es ist an sich möglich; aber ging von ihm die freyere und belebtere Stellung der Bildsäulen aus, so gebührt ihm der Platz vor den folgenden nach dem Rechte. Was aber entscheidender sich darstellt, ist die Beyziehung des Telephanes, welcher der Regierung des Darius anheim fällt, also der Zeit der ersten Altmeister griechischer Plastik, neben dem nun die drey Andern als desselben Charakters parallel auftreten. Wie nun, darf man fragen, ist es denkbar, daß derselbe Meister im Zeitalter des Darius unter den Alten auftritt, und in gewisser Hinsicht als ihr Anführer und Wegweiser mit der ihm als Eigenthum zukommenden Erfindung, welche die uralte Einförmigkeit ruhig und gerade aufgestellter Bildsäulen aufhob, und dann wieder im Zeitalter des peloponnesischen Krieges lebt, um nach Phidias Bilder zu machen, die an Kunst allen andern als die schönsten vorangehen, und jene Wunderwerke vollendeter Verhältnisse und schönster Mannigfaltigkeit? Ist es auch nur möglich, daß derselbe Künstler alle diese Stufen von der Einförmigkeit steifer Stellungen bis zu jener unerreichbaren Musterhaftigkeit durchlaufen? Und was bleibt dann für die andern übrig, für Ageladas, Myron, Onatas und Phidias, wenn man so die ganze Entwickelung der Kunst in ihm untergebracht hat?

Dabey ist die chronologische Schwierigkeit noch gar nicht in Anschlag gekommen, die eben so unübersteiglich, wie die dargelegte Annahme widersinnig ist. Setzt man den Polykletus mit der ihm eigenen Erfindung jenen Altmeistern und deren frühesten Werken, wie man muß, wenigstens gleich, und bringt ihn bis zur argivischen Hera herab, so umfaßt seine Thätigkeit von Ol. 65 bis 90 fünf und zwanzig Olympiaden, oder ein Jahrhundert. Indeß bey der Sucht moderner Technologen, das Mißhellige zu mischen, die man füglich als *Δυσχρασία* bezeichnen kann, werden auch in Zukunft diejenigen nicht fehlen, welche an diesem Jahrhundert zum Wenigsten am Kopfe soviel abschneiden und abdingen, bis der Trumm ihrer Berechnung sich fügt. Diesen aber geben wir noch ein anderes Problem auf. Plinius a. a. O. §. 3 sagt von Myron: Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus, et in symmetria diligentior. Dieß Alles paßt vollkommen auf Polykletus, dessen Erfindung es war, ut uno crure signa insisterent, dessen Werke quadrata et paene ad unum exemplum waren. Dieser hebt die Steifheit gleichmäßiger Stellung auf; und verfährt er, wie nicht zu zweifeln, im Geiste der alten Kunst, deren Entwickelung nichts übereilt und jede Neuerung mit Besonnenheit und Maaß einführt, so verließ er zwar die Steifheit, blieb aber von der spätern Freyheit und Mannigfaltigkeit noch entfernt.

Günter S. 213. Note.

So

gere aus Argos machte Bildsäulen, die an Kunst allen andern vor-

(63.)

So waren seine Bildsäulen von der Beschaffenheit, welche Varro, offenbar aus griechischen Quellen die Kunstur theile schöpfend, angibt, und haben für die großere Eurhythmie und Symmetrie des Myron die Bahn gebrochen. So gut aber hier Alles zusammenhängt und stimmt, so unmöglich ist Vereinbarung, wenn hier Polykletus beygezogen wird, der im Kanon der äußersten feinen Verhältnisse die Kunst im Kunstwerke selber darstellte. Kann dieser an Eurhythmie von Myron übertroffen werden, und, was noch mehr sagen will, an Symmetrie? Wie ist es möglich, sich denselben Künstler zu denken, der die schönste aller Bildsäulen machte, und von einem Andern am Numerus der Bildsäulen übertroffen wird? Dessen im Kanon dargestellte Verhältnisse den Spätern als Gesetz dienen, und dessen Symmetrie ein Anderer noch veredeln kann? Kann ein Werk zugleich symmetrisch vollkommen und symmetrisch unvollkommen seyn? Aus diesem Labyrinth chronologischer und technologischer Widersprüche suchte ich in der ersten Ausg. Anm. 143 Ausgang durch Aenderung der Stelle: is (näml. Polycletus st. et) symmetria diligentior; doch dieß bleibt immer in solchen Fällen ein Verfahren der Verzweifelung, zu der, wie nun die Sache liegt, kein Grund vorhanden ist. Den Faden zum Ausgange aus ihm gibt Plinius selbst an die Hand, indem er einen sikyonischen Polykletus nennt, und uns dadurch berechtigt, unter die getrennten Namen der beyden ältern Polyklete zu vertheilen, was nach Aussage der Urkunden über den gemeinsamen Namen von Varro, von Strabo u. A. zwey Männern verschiedener Zeitalter angehört. Der ältere demnach, Sikyonier und ungefähr gleichzeitig mit dem ältern Kanachus, welchen eine gleiche Dyskrasia mit dem jüngern dieses Namens vermengt hatte, vorangehend dem Myron, Pythagoras, löset die gerade und steife Stellung ruhig stehender Bildsäulen auf, doch bleiben sie noch einförmig und wie nach Einem Muster; Myron gibt ihnen mehr Mannigfaltigkeit und Symmetrie. Der jüngere, Argiver, aus der Schule des Ageladas, überwindet an Kunst und Schönheit die toreutischen Arbeiten des Phidias und liefert jene durch Jugendlichkeit und Schönheit der Verhältnisse bewunderungswürdigen Musterbilder des Diadumenos, des Doryphoros, den Kanon, welcher den Spätern Gesetz wurde, und in den Knöchelspielern, nach dem Urtheil der Meisten das vollkommenste Werk der ganzen Plastik. Der Sikyonier steht am Anfange, der Argiver am Schlusse der zur Vollendung eilenden Kunst, jener im Zeitalter des Darius, dieser des peloponnesischen Krieges, zwischen ihnen in der Mitte das Zeitalter des Onatas, des Myron, des Ageladas, des Phidias, doch so, daß der ältere in den Anfang, der jüngere in das Ende dieser Zeit hineinreichet, und beyde sich vielleicht in ihrer Mitte näher kommen oder berühren. Wie aber soll man sich verhalten bey der Austheilung der unter ihrem Namen vereinigten Werke? Die Antwort hierauf liegt im Vorhergehenden. Nicht mehr, wie von mir früher geschehen, darf

angingen. Wie seine Amazone zu Ephesus über die des Phidias

(63.)

gedacht werden an Scheidung jener durch Anmuth und Vollendung bewunderungswürdigen Werke; sie gehören sämmtlich dem jüngern, da offenbar keines der namentlich erwähnten den von Varro angegebenen Charakter getragen hat, welchen wir als den Werken des ältern angehörig bezeichnet haben. Die Werke des Sikyoniers nachzuweisen, ist, da über ihn die Alten nicht in das Einzelne eingehen, unmöglich, und nur das Urtheil derjenigen, welche sie noch vor Augen hatten, und genau verzeichneten, was jeder alte Meister zum Frommen der Kunst beygetragen, ist uns durch Varro überliefert worden. Ist aber den beyden Polykleten dasselbe begegnet, was den beyden Kanachus, daß ihre Namen und ihr Verdienst vermischt wurden, so darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn Plinius Alles, was er von den Polykleten berichtet, geurtheilt, getadelt und gelobt fand, in bunter Verwirrung durcheinander stellt. Ist hier etwas zu verwundern, so wird es nur die der seinigen gleiche Gedankenlosigkeit seyn, mit welcher man es bis jetzo durcheinander gelassen, deßgleichen der Mangel an Urtheil, der den Bestrebungen derjenigen zu Grunde liegt, die fortdauernd daran arbeiten, das Unvereinbare beysammen zu halten, damit keinem Schaden erleide, was man seit einem halben Jahrhunderte für das archäologische Gemeinwesen ausgegeben und gehalten hat.

Am Schlusse dieser meist chronologischen Erörterungen können wir nicht umhin, noch einen Blick auf die Scheidungen zu werfen, durch welche wir den verworrenen Knäuel der Entwickelungsperiode der griechischen Kunst zu lösen gesucht haben. Die von Schorn begonnene, von mir weiter begründete Scheidung der beyden Kanachus, die einzige, welche auf Conjectur beruht, ist wohl als angenommen und durchgegangen zu betrachten. Demnächst folgt die Trennung des Kallon in den Aegineten und Eleer, auf bestimmten Zeugnissen beruhend, und soviel mir bekannt, auch überall angenommen, außer von den Sorglosen im Lande. Die Getrennthaltung des doppelten Ageladas, des Sikyoniers und Argivers, auf des Amasäus noch unbestrittener Autorität gestützt, hat Anstand gefunden wegen des chronologischen Urtheils, welches Pausanias mit dem Schüler des Sikyoniers Ageladas verknüpft. Dieser Anstand wird nun wohl gehoben seyn, nachdem die Gebrechlichkeit jener chronologischen Angabe offengelegt ist. In vierter Reihe kommt die ebenfalls urkundliche Scheidung der beyden Theodorus aus Samos und nun zuletzt die Scheidung des Polykletus wieder in den Sikyonier und Argiver, welche hauptsächlich deßhalb Widerspruch erregt hat, weil beyde ungefähr von gleichem Ruhme, von gleicher Art und gleicher Zeit sollten gewesen seyn. Doch ist diesem Einwande nun vorgebeugt, und nur wer auf die Getrennthaltung dieser fünf Namen des Kanachus, des Kallon, des Ageladas, des Theodorus und Polykletus eine Geschichte dieser wichtigen Kunstepoche baut, wird ihr einen haltbaren Grund zu legen im Stande seyn. (1828.)

den Preis gewann,[138]) so wird noch von Strabo seine Hera von Argos den ähnlichen Werken desselben Meisters, ja selbst dem Zeus zu Olympia an Kunst vorgezogen. Ihm gehört der Ruhm, die schönsten Verhältnisse*) und das höchste Ebenmaaß in seine Bildsäulen gebracht und durch Lehre und Beyspiel die vollendete Kunst auf ihrer Höhe befestiget zu haben.[139]) Der ältere aus Sikyon, neben Myron und Pythagoras genannt, hob zuerst die gerade Stellung der alten Standbilder auf und ließ seine Gestalten auf dem Einen Fuße ruhen. Von ihm wird demnach gelten, was Varro berichtet, sie seyen von einförmiger Breite und wie nach Einem Muster, und was Plinius vom Myron meldet, daß er den Polykletus in der Symmetrie übertroffen habe; doch kann sehr wohl auf den jüngern und berühmtern aus Argos, dessen Gestalten fast alle durch Jugendlichkeit eben so wie durch vollendete Feinheit erfreuten,

(63. 64.)

138) Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. Venere autem et in certamen laudatissimi, quamquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas: quae cum in templo Ephesiae Dianae dicarentur, placuit eligi probatissimum, ipsorum artificum, qui praesentes erant, judicio, cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua quisque judicasset. Haec est Polycleti, proxima ab ea Phidiae, tertia Ctesilai, quarta Cydonis, quinta Phradmonis; doch scheint hier nur Sage, nicht Geschichte zu seyn. Abgesehen davon, daß Künstler verschiedener Zeitalter, diversis aetatibus geniti, leibhaft zusammenkommen, was Plinius naiv genug mit einem quamquam einleitet, so ist auch die ganze Erzählung, wie man es angefangen, die beste Amazone durch die Künstler selbst bestimmen zu lassen, eine reine Wiederholung der Weise, wie die Griechen nach der Schlacht bey Salamis durch die Anführer selbst bestimmen ließen, wer von ihnen den Preis des Tages verdient habe, ihr entsprechend nicht nur in der Art der Anordnung, was an sich wenig bedeuten würde, sondern auch in der Art, wie alle Bewerbenden sich selbst den ersten, dann einem andern, und zwar alle demselben, den zweyten Preis zuerkennen. Vergleich Herodot. 8, 123 und das. Valcken. S. 677.

139) Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 2. Fecit et quem Canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam: solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur. Vergleiche hierüber Böttiger a. a. O. S. 118. u. hier S. 357.

*) Von ihm wird erwähnt: er habe gelehrt πασας τας συμμετριας του σωματος. Galen. de Hipp. et Plat. V. 13. u. die συμμετροι u. καλοι werden von Aristot. in d. Eth. IV. 3. 5. unterschieden.

bezogen werden, was Quintilian sagt, er habe nichts gewagt über glatte Wangen hinaus. [140])

Myron ging aus derselben Werkstätte von Argos hervor. Er war aus Eleutherä, [141]) wird aber von Pausanias, weil seine Heimath ein Theil des attischen Staates geworden war, ein Athenäer genannt. Den Zögling der alten Kunstschule zeigt das Ur-

(64.)

[140]) Plinius a. a. O. Proprium ejusdem, ut uno crure insisterent signa, excogitasse; quadrata tamen ea esse tradit Varro et paene ad unum exemplum. Hier ist quadratum offenbar aus dem Griechischen τετράγωνον übersetzt, und aus diesem zu erklären. Τετράγωνος war der Hermes, ein Kopf auf einer viereckigten Säule, der ἱερὸς τύπος dieses Gottes, vergl. Kuhn zu Paus. S. 361, und solche Arbeit nennt Thukydides τετράγωνος ἐργασία. B. 6. K. 27. Uebergetragen auf Bildsäulen wird es demnach von solchen zu verstehen seyn, die nicht wie z. B. der Apollo von Belvedere oder die mediceische Venus von der geraden Stellung der Hermen ausweichen, sondern sich mehr darin halten. — Τετραγωνος εργασια. Themist. oratt. ed. Harduin. p. 361. Cf. Stutter lect. Andocid. p. 32-34.

Quintilian 12. c. 10: Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros; cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae addiderit supra verum, ita non explesse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque gravem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas.

[141]) Plin. a. a. O. S. 19. Myron Eleutheris natus, Ageladae discipulus. Dahin weiset auch die Nachricht aus des Polemo Werk von der Burg zu Athen bey Athenäus über Lycius, des Myron Sohn und Schüler B. 11, S. 488 D. ἦν δὲ οὗτος τὸ γένος Βοιώτιος ἐξ Ἐλευθερῶν υἱὸς Μύρωνος τοῦ ἀνδριαντοποιοῦ, ὡς Πολέμων φησὶν ἐν πρώτῳ Ἀκροπόλεως. Den Myron, als den Vater des Lycius, kennt auch Pausanias. Er nennt ihn ohne Beysatz in einer sichern Stelle Paus. 5, 22. §. 2. ταῦτά ἐστιν ἔργα μὲν Λυκίου τοῦ Μύρωνος, und in einer leicht verdorbenen Paus. 1, 23. §. 8. Καὶ ἄλλα ἐν τῇ Ἀθηναίων ἀκροπόλει θεασάμενος οἶδα. Λύκιον τοῦ Μύρωνος χαλκοῦν παῖδα, ὃς τὸ περιῤῥαντήριον ἔχει, καὶ Μύρωνος Περσέα, wo offenbar mit Clavier Λυκίου τοῦ Μύρωνος, als von Λύκιος ὁ Μύρωνος, zu lesen ist. Eben so nennt er ihn ohne Beysatz, Paus. 9, 30. §. 1. und Paus. 6, 13. §. 1, als Urheber der Bildsäule des Lakedäm. Chionis, welcher Ol. 30 zum dritten Male gesiegt hatte. Pausanias ereifert sich dort umsonst gegen die Thorheit derjenigen, welche die Bildsäule für Chionis hielten, da Myron sie gemacht. Denn so gut die Lakedämonier diesen ihren berühmten Mitbürger, wie der Perieget selbst bemerkt,

theil über seine Werke, das Plinius aufbewahrt hat:[142]) „Nur die Körper habe er mit Sorgfalt ausgeführt, die Empfindungen des Gemüthes aber nicht ausgedrückt, auch das Haar nicht besser gemacht, als es im rohen Altherthume sey festgesetzt worden.“ Desgleichen steht bey Cicero und Quintilian Myron in der Reihe jener Künstler, deren Werke noch nicht ganz frey von der Härte früherer Zeiten geachtet wurden. Wie aber in einigen Punkten an der alten Satzung festhaltend, erweiterte er in andern die Freyheit der Kunst, und führte sie nach dem Bessern. Er vervielfältigte, wie Plinius || ebendaselbst berichtet, zuerst den Wechsel, oder gab seinen Bildsäulen größere Mannigfaltigkeit und Freyheit in Stellung und Handlung, und war rhythmischer, von größerer Lebendigkeit und Fülle [143]) in der Kunst, als Polykletus, auch in

Vervielfältigen des Vielfältigen!

(64. 65.)

später durch Aufstellung einer Säule, welche seine Siege verkündigte, ehrten, konnten sie auch später durch Myron sein Bild gießen lassen, was wahrscheinlich zu derselben Zeit geschah. Doch nennt Pausanias in zwey andern Stellen 6, 8. §. 3 und 6, 2. §. 1 ihn einen Athenäer. Ist hier ein Anderer als der Böotier aus Eleutherä? Diese Stadt lag von Athen aus diesseits des Kithäron zwischen Attika und dem Gebiet von Platäa. || Sie hatte sich früher mit Athen verbunden, um der Staatsrechte dieser Stadt theilhaftig zu werden und aus Haß gegen die Thebäer, Paus. 1, 38. §. 1. Daß eine völlige Einverleibung in den attischen Staat erfolgte, zeigt der Umstand, daß der Schutzgott der Eleuthereer, ein altes Schnitzbild des Bacchus, nach Athen war versetzt worden, um dort als der eleuthereische verehrt zu werden, und man in seinem alten Sitze nur eine Kopie des Urbildes zurückbehielt. Ein Einwohner von Eleutherä konnte demnach so gut wie einer von Marathon, Eleusis u. a. ein Athenäer heißen.

142) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 3. et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse, capillum et pubem quoque non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset. Vergl. Quintilian 12. c. 10. und Cicero de claris oratt. c. 18. §. 70.

143) Plin. a. a. O. Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte[q] quam Polycletus, et (l. Polycletus: is. 1819) symmetria diligentior. Hier ist numerosus offenbar aus εὔρυθμος, und von Bezeichnung der Rede auf die Kunstwerke übergetragen. Wie in der Rede schöner Rhythmus in sorgfältiger Verbindung der Sylben zu Rei-

veritatem. Sillig

in symmetria. Sillig.

q dives artium. Horat. IV. 8. 5. id est: artis operum; numerosior i. e. fruchtbarer, productiver.

Myron pæne hominum animas (nicht animos) ferarumque ære comprehenderat. Petron. Das Leben von Menschen u. Thieren ꝛc. — Das Gegentheil: Aristides primus animum pinxit et sensus hominum expressit, quæ vocant Græci ἠθή. Plin. XXXV. 10. 36.

den Formen des Antlitzes, ungeachtet ihnen Ausdruck der Empfindungen mangelte, von solcher Vortrefflichkeit, daß das Haupt des Myron, wie die Brust des Polykletus und die Arme der Praxiteles, als Muster der Vollkommenheit genannt wurde. [144]) Den ältern Künstlern schließt er sich durch sein Holzbild der Hekate im Tempel dieser Göttinn auf Aegina an. [145]) Neben Phidias und Polyklet steht er als Meister eherner Kolosse und in großer Eigenthümlichkeit als Urheber sehr künstlicher Stellungen, einer an Begeisterung gränzenden Belebtheit der Gestalten, und selbst auch als Bildner der thierischen Natur. Nicht zufrieden, einzelne Standbilder von kolossaler Größe zu gießen, vereinigte er ihrer zu Samos drey auf derselben Basis zu einer Gruppe. [146]) Sein Diskobolus in gebogener Stellung war als das Aeußerste, was die Kunst in kühner Wendung der Gestalt wagen konnte, berühmt, [147]) und auf den Lippen des Ladas, des schnellsten Läufers, der je zu Olympia um den Preis gerungen, schwebte, wie der Künstler ihn heranfliegend gebildet hatte, gleichsam im letzten Hauche die Seele,

hen, in verständiger Mischung des Langen und Kurzen, Starken und Weichen und in dem sich daraus entwickelnden freyen Schwung und Fall der Rede gesehen wird, und die rege Belebtheit, Mannigfaltigkeit und wohlgeordnete Fülle der Form bezeichnet; so werden an den Kunstwerken dieselben Vorzüge ebenfalls als schöner Rhythmus können bezeichnet werden. Vergl. über solche Uebertragungen griechischer Begriffe bey Plinius die trefflichen Bemerkungen von A. Lange S. 44 und 45. Anmerk. 35.

144) So wenigstens scheinen sich die beyden Meldungen über die Köpfe des Myron bey Plinius und beym Auctor. Rhet. ad Herenn. 4, 6. vereinigen zu lassen.

145) Paus. 2, 30. §. 2.

146) Der Zeus, die Athene und Herakles, nach Strabo B. 14. S. 944. B. C.

147) Quintil. 2, 13. Eine vortreffliche und zwar die einzige auf uns gekommene bronzene Kopie desselben, etwa von zwey Fuß, besitzt unser Antiquarium. Die Figur saß unerkannt, und, wie natürlich, in wunderlicher Stellung auf einer modernen Unterlage, als Herr Hofr. Hirt sie sah und augenblicklich für das erkannte, was sie ist.

die ihm entwich, nachdem er den Sieg gewonnen hatte. [148]) Sein bronzenes Bild einer Kuh, ein Wunder an Wahrheit und lebendiger Nachbildung der Natur, [149]) ist in sechs und dreyßig Epigrammen der Anthologie besungen worden; und nicht geringer als so vorzügliche Werke wurden seine halberhobenen Arbeiten auf silbernen Geräthen geachtet. Doch war Alles, was wir genannt haben, noch nicht die Krone seiner Kunstfertigkeit. Pausanias bezeichnet als die sehenswürdigsten seiner Werke einen Erechtheus zu Athen und einen aufrechtstehenden Bacchus, den Sylla aus Orchomenus entführt und auf den Helikon geweihet hatte. [150])

Pythagoras aus Rhegium wird von Pausanias „wenn irgend ein anderer ausgezeichnet im Erzguß" und seine Bildsäule des Euthymus ganz vorzüglich der Betrachtung werth genannt. [151]) Euthymus siegte zum Drittenmal in der 77. Olympiade, und auf dasselbe Alter deutet auch hin, daß er die Bildsäule des Astylus aus Kroton goß, welcher, dem Hiero zu gefallen, sich in zwey Olympiaden, wo er siegte, als Syrakusier ausrufen ließ. [152]) Doch müssen dieses seine späteren Jahre seyn, und der

[148]) Brunck. Analect. T. III. p. 218. n. 313.

[149]) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 3.

[150]) Paus. 6, 30. §. 1. Vollständige Aufzählung der Werke dieses und der folgenden Künstler und Nachweisungen darüber gestattet hier der Raum nicht. Auch sind sie in den erwähnten Werken von Böttiger, Mayer (zu Winckelmann) und Schorn bereits gegeben.

[151]) Paus. 6, 4. §. 2. εἶπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν. — Vergl. Paus. 6, 6. §. 2.

[152]) Ebend. 6, 13. §. 1. Also zur Zeit, da Hiero König war, zwischen Ol. 76 und Ol. 78. Wenn Plinius ihn a. a. O. S. 19. in die bunte Reihe der Künstlernamen unter Ol. 87 setzt: Et deinde Olympiade LXXXVII. Ageladas, Callon, Polycletus, Phradmon, || Gorgias, Lacon, Myron, Pythagoras, Scopas, Parelius (die Polling. Handschrift hat Perelius, l. Perileus), so ist das nach den Ausführungen der frühern Anmerkungen zu beurtheilen, welche die Beschaffenheit dieser Liste zu würdigen hinlänglichen Stoff geben; Ageladas steht hier, weil der Sikyonier statt des Argivers aufgegriffen wurde, den Plinius überall meint, Kallon ist der Eleer, Polyklet der Argiver, nicht der Sikyonier, den jedoch Pli-

Anfang seiner künstlerischen Vortrefflichkeit muß an die 70. Ol. vor den Ruhm des Phidias, Polykletus, Myron und Onatas hinaufreichen, wenn von ihm gelten soll, was berichtet wird, daß er zuerst um Rhythmus und Symmetrie bemüht gewesen sey, also die alten Satzungen || hierüber verlassen und vollkommnere zu finden gesucht, daß er zuerst Nerven und Adern ausgedrückt und das Haar sorgfältiger behandelt habe. [153]) Seine Werke standen

nius wieder überall im Sinne hat, Myron und Pythagoras reihen sich daran, weil Plinius ihre Namen neben dem Polykletus gefunden und nach der Verwechselung von diesem mit ihm versetzt hatte. Scopas ist wahrscheinlich statt Onatas darin, und dieser, als Zeitgenosse der vorigen, ihnen angereiht, endlich Perilaus, als Zeitgenosse des Ageladas, dem er in der argen Verwechselung und Vermischung dieser Stelle aus Ol. 66 nach Ol. 87 gefolgt ist.

[153]) Diogenes Laert. Vit. Pythag. XXV. *οἱ δὲ καὶ ἄλλον, ἀνδριαντοποιὸν Ῥηγῖνον γεγονέναι φασὶ Πυθαγόραν, πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι, καὶ ἄλλον ἀνδριαντοποιὸν Σάμιον.* — Hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius etc. Plinius a. a. O. §. 5.

Von dem Samier Pythagoras spricht auch Plinius a. a. O. §. 5. Einen dritten aus der Stadt der Leontiner in Sicilien hat Harduin in den Plinius gebracht a. a. O. §. 4. Vicit eum (Myronem) Pythagoras Rheginus ex Italia pancratiaste Delphis posito. Eundem vicit et Leontius, qui fecit stadiodromon Astylon. Statt des Leontius, wie kein uns bekannter Künstler heißt, liest Harduin Leontinus, nämlich Pythagoras, dann aber hätte der Leontiner den Astylus gemacht, während Pausanias, welcher nur einen Bildgießer dieses Namens, den Rheginer kennt, ihn diesem beygelegt, Paus. 6, 13. §. 1. Daraus ist klar, daß Harduin unrichtig verbessert, und Büsching in der Geschichte der zeichnenden Künste S. 70. sich umsonst bemüht hat, den Leontius bey Namen zu erhalten. Schon Heyne sah, daß die Stelle aus Paus. 6, 4. §. 2. herzustellen ist. Dort erwähnt Pausanias eines Messeniers Leontiscus, der seine Gegner im Ringkampf dadurch besiegte, daß er ihnen die Finger zerbrach. *Τὸν δὲ ἀνδριάντα Πυθαγόρας ἐποίησεν ὁ Ῥηγῖνος, εἴπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν.* Heyne ändert hiernach Et Leontiscum fecit et Stadiodromon Astylon; doch da Pausanias ein so großes Lob an die Erwähnung der Bildsäule des Lontiscus knüpft, so ist keine Frage, daß mit ihr Pythagoras wohl gegen Myron in die Schranken treten und das Eundem vicit des Plinius Statt haben konnte. Die Pollinger Handschrift liest Delphis positum. Eundem vicit et Leontinus

zum Theil als Weihgeschenke zu Olympia, [154]) theils in andern Städten zerstreut, darunter auch zu Syrakus ein Schuss, wahrscheinlich Philoktet, „dessen Schmerz von der Wunde," sagt Plinius, „auch die Beschauer zu fühlen glaubten." [155])

Umgeben von allen diesen bisher bezeichneten, durch schöpferischen Geist und bewundernswürdige Werke hervorragenden Männern, den großen Meistern der zur Vollendung reifenden Kunst, schreitet seit dem Anfange der persischen Kriege Phidias auf gleicher Bahn einher, wahrscheinlich der Jüngste unter ihnen, und im Wettkampfe um den hartbestrittenen Vorzug nicht immer sieg-

(66. 67.)

cum fecit et stadia aromon, astylon, woraus offenbar, daß Plinius schrieb: Eundem vicit et Leontisco. Fecit et Stadiodromon Astylon sqq. (1819.) Was Sillig C. A. v. Pythag. S. 401 dagegen vorbringt: si Pythagoras Myronem bis vicisset Plinius hoc certe multo majore verborum ornatu praedicasset, ist von keinem Belang, ein Einfall aus der Classe der Sardi venales, weil nicht abzusehen, warum, wenn Pythagoras außer einem Pankratiasten noch einen Läufer besser machte denn Myron, dieser ganz zufällige Umstand den Plinius gewiß bewogen hätte, es mit einem viel größeren Schmuck der Worte zu preisen. Weil übrigens auch seine Handschriften cum nach dem verdorbenen Leontinus haben, nimmt er Leontiscum als ächt an, muß darum Eodem vicit in idem fecit verändern. Das ist nun das zweyte Argument gegen die oben gegebene Anordnung: Codicum scriptura ad alia nos ducit; dazu ist die Wiederholung des fecit in Idem fecit et Leontiscum, fecit et Stadiodromon Astylon, so hart, daß sie selber der Styl des Plinius, der doch mittelmäßig genug ist, nicht zuläßt. Wie aber kann der Umstand, daß hier cum in co verändert werden muß, Bedenken erregen, da nichts gemeiner ist als die Verwechselung von cum, con und co, eum und eo, und eben in unserer Stelle auch die Msc. eundem und codem liefern. (1828) Es ist nur noch die Frage, wie man sich jenes Besiegen zu denken habe. Ich habe an einem andern Ort nachgewiesen, daß zur Feyer der Sieger in den heiligen Spielen Wettkämpfe der Dichter angestellt wurden, so daß der beste vom Chor aufgeführte Gesang den Preis erhielt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß in einzelnen Fällen ein ähnlicher Wettkampf auch für die Meister der bildenden Kunst eröffnet || wurde, wo es galt, wer das begehrte Werk am besten ausführte. In solchem konnte Pythagoras den Myron wiederholt besiegt haben.

[154]) Paus. 6, 4. §. 2. — 6, 6. §. 1. §. 2. — 6, 13. §. 1. §. 4.

[155]) Plinius a. a. O. Syracusis autem claudicantem, cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.

reich, bis er, durch die Gunst der Umstände und die große Zeit seiner Heimath nicht weniger, als durch lange Uebung eines schöpferischen Geistes emporgetragen, im höheren Alter dahin gelangte, sich selbst in kolossaler Größe über die Genossen seiner Kunst aufzurichten, und durch Bildung idealer Gestalten und jenes erhabensten und größten Werkes der griechischen Kunst, des Zeus zu Olympia, sich auf eine Höhe zu schwingen, wo mit ihm „Niemand wetteifert," [156]) und die vollendete Kunst die Heiligkeit und Majestät der in ihren Werken verherrlichten Götter zu erhöhen schien.

Indem wir nach Angabe der Zeit und Bezeichnung der Schulen und Meister, durch welche der symbolisch-heilige Styl der Urzeit in den schönen und erhabenen umgebildet wurde, dieser Umbildung selbst näher treten, um die Art und die Ursachen derselben darzulegen, wird es nöthig seyn, vor Allem der Stoffe und Mittel im Zusammenhange zu gedenken, welche der Kunst zu Gebote standen; dann nachzuweisen, auf welche Gegenstände sie ursprünglich beschränkt war, und wie der Kreis ihrer Darstellungen allmählig erweitert, dadurch aber ihrer Entwickelung die Bahn geöffnet wurde.

Die ältesten Götterbilder in Griechenland waren sämmtlich aus Holz, meist aus den edlern und härtern Holzarten gearbeitet, [157]) und Schnitzbilder blieben neben den spätern Bildsäulen aus andern Stoffen im Laufe der ganzen Zeit, von welcher wir sprachen, im Gebrauch. Sie wurden gegen die Vermoderung mit Salben bestrichen, deren Bereitung Pausanias beschreibt, zu größerem Schmucke bemahlt und zum Theil mit Gewändern aus Tuch und

156) Phidias praeter Jovem Olympium „quem nemo aemulatur," fecit et ex ebore aeque Minervam etc. Plin. a. a. O. S. 19. zu Anf. — Cujus (Jovis Olympii) pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur, adeo majestas operis Deum aequavit. Quintilian. 12, c. 10.

157) Vergl. Anmerk. 28. 3. S. 37 zur ersten Abh.

Linnen bekleidet, welche die Frauen zum Weihgeschenk an den Festen wechseln und die Priester aufbewahrten, um bey feyerlichen Tagen und Aufzügen den Schmuck des Gottes wechseln zu können. [158]) ||

Neben den Holzbildern erscheinen bereits in der ältesten Sage die irdenen aus Thon geformten und im Feuer gehärteten, an denen die Kunst, aus weichen Massen zu bilden, die eigentliche Plastik, Figlina, sich entwickelt hat, welche mit Recht als die Mutter der Gußkunst oder Statuaria betrachtet wurde. Irdene Götterbilder waren jedoch in Griechenland weniger im Gebrauch als in Italien, wo Rom nur solche kannte, bis der Verkehr mit Griechen die andern einführte.

Auch die Bearbeitung der Metalle reicht in die Zeit des fernsten Alterthums, und in die Werkstätte der vorhellenischen Telchinen und Kureten hinaus. Am frühesten wurden sie zu Geräthen verarbeitet: eherne Opferschalen, Becken und Dreyfüße zum Gebrauch des Götterdienstes sind in Griechenland so alt wie die Tempel selbst. Bildsäulen von Metall, Anfangs mit dem Hammer getrieben, beginnen bereits mit den Dädaliden. Das älteste gehämmerte Werk in Griechenland, das Pausanias sah, war ein Zeus von Learchus, welcher für einen Schüler des Dädalus gehalten ward. [159]) Als hierauf gegen den Anfang der Olympiaden in Samos der Erzguß erfunden wurde, breitete die neue Kunst, verschiedene Metalle zu mischen und in Formen zu gießen, sich schnell über Griechenland aus, und fand außer Samos besonders auf Delos, Aegina und zu Sikyon sorgfältige Pflege in berühmten Werkstätten. Bey Weitem der größte Theil der Bildsäulen, besonders die Weihgeschenke, waren aus Erz gegossen, und der Gebrauch des Erzes in der Kunst so allgemein, daß bey Plinius die

158) Vergl. Quatremere Le Jup. Olymp. S. 9 ff.

159) Vergl. Anmerk. 38, II. S. 47 zur ersten Abh.

Gußkunst allein den Namen der Statuaria oder Bildsäulenkunst trägt.

Die Bearbeitung des Marmors, die Sculptura oder eigentliche Bildhauerey, ist in den ältesten Kunstepochen untergeordnet, und fand wohl die erste sorgfältigere Pflege da, als man bey Veredelung der Baukunst und dem Ursprung marmorner Tempel darauf geführt wurde, auch die zu ihrem Schmuck bestimmten Bildsäulen, besonders die der Giebelfelder aus demselben Stoffe zu arbeiten. Einzelne Werke aus Marmor legt die Kunstsage zwar den frühesten Zeiten und Meistern bey; zu Ruhm aber in Bearbeitung des Marmors gelangten, wie wir sahen, erst gegen die 50. Olympiade die Dädaliden aus Kreta und die Künstler aus Chios. Um die weißen Gestalten aus Marmor den übrigen Bildsäulen näher zu bringen, wurden ihre Gewande bemahlt und sie selbst mit Geräthen und Waffen aus Erz ausgerüstet. Noch zur Zeit des Phidias bestand dieser Gebrauch, und die Bildhauerey gelangte erst nach dem peloponnesischen Kriege zu ihrer vollen Selbstständigkeit.

Aber neben den drey bezeichneten Theilen der bildenden Kunst in Griechenland, der Plastik, Statuaria, und Sculptur oder dem Bildformen, Bildgießen und Bildhauen, entwickelte sich als ein vierter den Griechen || eigenthümlicher die Toreutik an der Ausschmückung der Holzbilder. Ehrwürdig durch Alterthum und umgeben von dem Vertrauen der gläubigen Menge blieben die Götterstatuen aus Holz die ganze Zeit der Entwickelung herab fortdauernd ein Hauptgegenstand, an dessen Ausstattung die in ihren Mitteln bereicherte Kunst sich unablässig versuchte. Man hatte damit begonnen, halberhobene, aus Holz geschnitzte Bildwerke theilweise mit Elphenbein, dann auch mit Silber und Gold auszulegen. Schon die Homerischen Gesänge erwähnen Geräthe mit Silber und dem Schmucke des Elphenbeins, die Spaltung von diesem und selbst seine Färbung mit Purpur. [160])

160) So sind die Zügel λεύκ' ἐλέφαντι, Il. ε 583, ein Griff am Schlüssel, Od. φ, 7. Der Spaltung des Elephantenbeins erwähnt Od. θ,

Der Sessel der Penelope, ein Werk des Ikmalios, ist „gedreht mit Elphenbein und Silber,“ [161]) und auch das mit Bildwerk überzogene Schild des Herakles glänzet von Elphenbein und Gold. [162]) Unter den zu unserer Kenntniß gekommenen Werken der Kunst ist der Kasten des Kypselus das älteste, welches Schnitzbilder zum Theil mit Gold und Silber ausgelegt enthielt. Von den Geräthen und halberhobenen Arbeiten wurde dieser Schmuck auf die hölzernen Bildsäulen übergetragen und einzelne Glieder derselben mit Elphenbein überzogen, oder vergoldet, oder aus Marmor angesetzt. Bald verschwand das Holz der Bildsäulen ganz dem Anblicke, indem es

404. σ, 196, seiner Färbung ὅτε τίς τ᾽ ἐλέφαντα γυνὴ φοίνικι μιήνῃ. Il. δ, 141. Im Hause des Menelaus ist Glanz des Goldes, des Elektron und des Elphenbeins. Od. δ, 73.

[161]) Τῇ παρὰ μὲν κλισίην πυρὶ κάθεσαν, ἔνθ᾽ ἄρ᾽ ἔφιζεν, Λινωτὴν ἐλέφαντι καὶ ἀργύρῳ· ἦν ποτε τέκτων Ποίης᾽ Ἰκμάλιος Od. τ, 27 vgl. ἄορ παγχάλκεον, ᾧ ἐπὶ κώπῃ Ἀργυρέη, κολεὸν δὲ νεοπρίστου ἐλέφαντος Ἀμφιδεδίνηται. Od. θ, 405 und Ἐκ δὲ τοῦ ἀρχόμενος λέχος ἔξεον, ὄφρ᾽ ἐτέλεσσα Λαιδάλλων χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ ἠδ᾽ ἐλέφαντι. Od. ψ, 200. Was bey Homer für diese Arbeit δινωτὸς, ἀμφιδινεῖσθαι, das ist für hölzerne mit der Axt (πέλεκυς) τεκταίνειν, πελεκεῖν, mit dem Bohrer (τέρετρον) τετραίνειν, und mit dem Hobel τορνοῦσθαι. Vergl. Il. ε, 62. κ, 19. Od. ε, 244. ψ, 198. ε, 250. Dem τετραίνω (Stamm τερ in τέρετρον) ist gleichstämmig (τερ, τορ) τορέω und τορεύω, was zwar selbst bey Homer nicht von Kunstarbeit gebraucht wird, sondern einfach als durchstoßen. Il. λ, 236 und Hymn. auf Hermes 119; aber doch das davon gleichfalls stammende (τερ, τρε) τρητός in τρητοῖς λεχέεσσι Od. α, 440 und sonst oft statt εὐτρήτοις. Daß hierbey an Durchbrechen und Durchbohren der Arbeit zur Einlegung des Schmuckes zu denken sey, zeigt ἐν δ᾽ ἄρα ἕρματα ἦκεν εὐτρήτοισι λοβοῖσι (den schön durchbohrten Ohrläppchen) Il. ξ, 182. Worin aber der Schmuck jener Betten bestanden, ist aus Od. ψ, 200 klar, wo Odysseus das seinige mit Gold, Silber und Elphenbein ausschmückt. Daher sind δινωτά und τρητὰ ἔργα als dieselben, aus Holz oder Metall, aber mit feinen Stoffen, als Gold, Silber und Elphenbein ausgelegte zu betrachten, und wir finden demnach schon in Homer für solche ein Wort gebraucht, das dem τορεύω, τορεύματα, τορευτικὴ stammverwandt ist, welche Wörter für Arbeiten dieser Art bey den spätern im Gebrauch sind, wie Quatremere a. a. O. S. 74 ff. mit überwiegenden Gründen bewiesen hat.

[162]) Hesiod. Ἀσπ. 149. ||

nur als Gerüst und Kern diente, der ganz mit Elphenbein und Gold überzogen ward. 4 Das sind die Werke der Toreutik, auffallend für uns wegen ihrer noch durch aufgetragene Farben erhöhten Buntheit und Zusammensetzung; aber in höchster Achtung bey den Griechen, und allen Zeiten ihrer Kunst angehörig. Das Heräum zu Olympia sah Pausanias mit solchen toreutischen Werken, meist aus der Schule der Dädaliden, angefüllt, und die am meisten bewunderten Kolosse des Phidias und Polykletus waren Holzbilder mit Gold und Elphenbein überkleidet. [163])

Wie aber die Stoffe und Mittel zur Ausführung von Kunstwerken, so hatten sich auch die Gegenstände vermehrt, welche die Kunst darstellte. Die Bildsäulen, welche bis gegen die 30. Olympiade herab verfertiget wurden, waren allein die der Götter, der Bedarf neuerbauter oder erweiterter Tempel und heiliger Bezirke. Als Weihgeschenke aber wurden nicht Bildsäulen, sondern Dreyfüße, Kessel, Becken und anderes Geräthe darin aufgestellt. So lange die Kunst auf diesen Bedarf beschränkt bleibt, war für sie der Arbeit wenig, und um so weniger eine Möglichkeit, die Schranken des symbolisch-heiligen Styles zu durchbrechen, da, im Fall ein neues Götterbild nöthig war, die Religion gebot, die Züge und Beschaffenheit des alten, durch lange Verehrung geheiligten, zu wiederholen. So war von dem eleuthereischen Bacchus bey Vereinigung von Eleutherä mit Athen das Holzbild in die Hauptstadt abgeführt worden, und der alte Tempel von Eleutherä enthielt || noch, als Pausanias ihn sah, eine Bildsäule des Gottes, die man als Nachahmung der alten gemacht hatte. [164]) Noch zu Onatas

(68.)

[163]) Daher sie auch ξόανα heißen bey Strabo, B. 8. S. 571. B. τὰ Πολυκλείτου ξόανα . . . . τῶν Φειδίου λειπόμενα. Es ist, wie bekannt, ein Hauptverdienst des genannten Werkes von Hrn. Quatremere, den Umfang und die Wichtigkeit der Toreutik und ihrer Werke in der griechischen Kunst nachgewiesen zu haben.

[164]) Paus. 1, 38. §. 8. Ἐν τούτῳ τῷ πεδίῳ ναός ἐστι Διονύσου, καὶ τὸ ξόανον ἐντεῦθεν Ἀθηναίοις ἐκομίσθη τὸ ἀρχαῖον· τὸ δὲ ἐν Ἐλευθεραῖς ἐφ' ἡμῶν ἐς μίμησιν ἐκείνου πεποίηται.

ἀλλ' ἔσσενος τῶν ἁλαχίσων ὀλιγωρέων, ἢ ζωγράφων τε καὶ τορευτῶν παισὶν ἐν ὕλῃ φύαρτι χείρων εὐσοχίας καὶ πόνους ὑποδεικνυμένοις περὶ τὰ φλέβια καὶ τὰ πτίλα καὶ τοῦ χροὸς καὶ τὰς τοιαύτας μικρολογίας κατὰ γρῖφιν τῆς τέχνης τὴν ἀκρίβειαν. Dionys. Halic. ed. Schaefe p. 410. — φλέβια und ὑποδεικνυμένοις auch von Manuscripten bestätigt.

Zeiten, als diesem der Auftrag wurde, die verlorne Bildsäule der phigaleischen Demeter durch eine neue zu ersetzen, wurde das Bild, wie Pausanias glaubt, nach einer Zeichnung oder einem andern Abbilde des alten Schnitzwerkes, zumeist aber, wie man sagte, nach Traumgesichtern des Künstlers in alterthümlicher Gestalt wiederholt. Manche Götterstatuen legten die alte Gestalt nie ab, und es genügt hier an die Diana von Ephesus zu erinnern. Diese Strenge der Satzung erstreckte sich selbst auf die heiligen Gebäude. Ward ein Volk aus seinen Sitzen vertrieben, oder sandte es Kolonien aus, so wurden in der neuen Heimath die Tempel nach den Maaßen und Verhältnissen der daheim zurückgelassenen aufgeführt, und man glaubte, deßhalb sey Helike in Achaja vom Meere verschlungen worden, weil die Achäer wiederholt und beharrlich den aus dieser Stadt vertriebenen Jonern die Erlaubniß verweigert hatten, zum Bau ihrer Tempel nach dem Vorbilde der alten an diesen das Nöthige zu beobachten und zu messen. [165]) Auf ähnliche Beobachtung alter Formen selbst in Gebäuden treffen wir bey den Römern. Als zu den Zeiten des Vespasian der Tempel des kapitolinischen Jupiter beym Brande des Kapitols war zerstört worden, wurde der neue nach dem Plane des alten errichtet, und dieses nicht zufällig, sondern die Götter, so berichtet Tacitus den Ausspruch der Haruspices, wollten nicht, daß die alte Gestalt verändert würde. Nur die Höhe des Gebäudes ward vergrößert. „Das allein," schließt er, „gestattete die Religion." [166])

[165]) Strabo B. 8. S. 590. B. C.

[166]) Tacitus Historiar. L. 4. c. 53. Haruspices monuere, ut reliquiae prioris delubri in paludes averherentur; templum iisdem vestigiis sisteretur, NOLLE DEOS MVTARI VETEREM FORMAM .... Passimque injectae fundamentis argenti aurique stipes et metallorum primitiae, nullis fornacibus victae, sed ut gignuntur. Praedixere Haruspices, ne temeraretur opus saxo aurove in aliud destinato. Altitudo aedibus adjecta. ID SOLVM RELIGIO ADNUERE. Et prioris templi magnificentiae deesse creditum.

Deßhalb mußten ganz neue Verhältnisse und Bedürfnisse eintreten, um die alte Satzung zu erschüttern; die Kunst mußte aus dem engen durch Sitte und Glauben beschränkten Pfade auf ein weiteres Feld der Thätigkeit gelangen, um die seit beynahe tausend Jahren schlummernden Kräfte zu wecken und in neuen Bildungen zu prüfen und zu stärken. Dieses geschah, als die Bildsäulen sich mit den Attributen und Beynamen der Götter vermehrten, als sie nicht bloß zum Dienste, sondern auch zum Schmuck der Tempel aufgestellt wurden, und die Ehre derselben zuletzt von den Göttern auf die Menschen überging.

Bey ausgezeichneter Hülfe, die ein Gott im Kriege, bey Seuchen und andern Gefährnissen zu leisten schien, ward ihm ein dieselbe bezeichnender Beyname gegeben, und, als die Mittel der Staaten sich mehrten, zugleich ein Tempel gebaut, oder eine Bildsäule gesetzt. Bey Ausführung derselben galt es, die Wohlthat, deren Andenken man bewahren wollte, im Werke selbst auszudrücken, und in Erfindung neuer Symbole, in der Aenderung der Stellung und Bekleidung || alter Götterbilder, welche zu diesem Zwecke nöthig wurde, fand die Kunst den ersten Weg zur freyern Behandlung der altheiligen Idole, einen weitern aber, der zu noch größerer Freyheit und Mannigfaltigkeit führte, als man anfing, die Bilder auch anderer Götter neben dem Tempelbilde zur Ehre desselben und zum Schmuck des Heiligthums aufzustellen. Man glaubte, daß zu den Opfern und Feyern eines Gottes die ihm besonders werthen Götter sich in seinem Tempel als Gäste versammelten, um mit ihm des Opfermahles theilhaftig zu werden und sich an den Lobgesängen, Aufzügen und Spielen des Festes zu erfreuen. Daher entsprang die Gewohnheit, mit dem Bilde des Gottes in seinem Heiligthum auch jene der ihn heimsuchenden zu verbinden, und so eine ganze Versammlung engverbundener Götter und Helden in denselben einzuführen. Veranlassung hiezu gaben die Weihgeschenke, welche früher in Becken, Dreyfüßen und andern Geräthen dem Gotte dargebracht wurden, indem man anfing,

fing, diese allmählig mit Bildsäulen zu vertauschen. Die ersten Spuren dieses Gebrauches zeigen sich gegen den Anfang der Olympiaden, zahlreicher werden sie um die Zeit, wo die Künstlerschulen sich mit namhaften Meistern füllen, und die eine Erscheinung ist offenbar durch die andere bedingt. Viele Werke des Dipönus und Skyllis und ihrer Schule, des Kanachus, des Kallon und der Nachkommen des Malas waren von der Frömmigkeit ihrer Zeitgenossen in Gelübden versprochen und zu jenem Zwecke in den Tempeln als ein dem Gotte angenehmes Weihgeschenk aufgestellt worden. Zu voller Ausbreitung gelangte der Gebrauch in den folgenden Zeitaltern, welche der Ruhm des Sikyoniers Polycletus, des Ageladas, Pythagoras, Onatas, dann des Myron, Phidias und des Argeiers Polycletus verherrlichet. Seitdem füllen die Bildsäulen der Götter und Heroen zum Theil in ganzen Gruppen nicht nur die Tempel, sondern an vielen Orten auch die Bezirke und Hayne der Heiligthümer und die Schatzhäuser, welche die einzelnen Staaten zur Aufnahme ihrer Geschenke zu Delphi und Olympia erbauen ließen. Von allen Quellen, aus denen diese reichen Gaben flossen, war keine so ergiebig als die Kriegsbeute, aus welcher ohne Ausnahme von allen Staaten der zehnte Theil den Göttern geweiht wurde. Bey den unaufhörlichen Befehdungen, in welche gegen zweyhundert griechische Staaten unter einander und mit den Barbaren in Asien, im Pontus, Thracien, Italien, Sicilien und Afrika verwickelt waren, kam hiedurch ein nicht geringer Theil des Besitzthums jener Zeit in die Werkstätte der Künstler, um in kunstreiche Geräthe, am meisten aber in Bildsäulen aller Größen und Stoffe verarbeitet und in den Tempeln der Götter aufgestellt zu werden. Hiebey ist noch nicht in Anschlag gebracht, was von den Staaten zu größerem Schmuck ihrer Hallen und Heilig || thümer, von Einzelnen in Folge von Gelübden oder aus Dankbarkeit, und um den Glanz des Hauses zu zeigen, an Bildsäulen geweihet ward, noch auch die Gruppen derselben, welche beym Aufblühen der edlen Baukunst

um dieselbe Zeit in beyden Giebelfeldern der Tempel aufgestellt wurden.

Doch zu der großen Zahl und Mannigfaltigkeit der Bildsäulen, welche die Frömmigkeit, die Dankbarkeit und die Ruhmbegierde den Tempeln weihte, kamen bald von beynahe gleicher Zahl und Wichtigkeit diejenigen, welche das Verdienst ausgezeichneter Männer zu ehren bestimmt waren. Nachdem man seit dem Anfange der historischen Zeit die Helden als Gründer und Schützer der Städte, oder als Götterssöhne und Ahnherrn edler Geschlechter in Bildsäulen zur Verehrung aufgestellt hatte, wurden nun der Ehre der Bildsäulen auch diejenigen würdig geachtet, die zu Olympia in den heiligen Kampfspielen gesiegt und dadurch einen Ruhm erlangt hatten, welcher dem der heroischen Tugend am nächsten kam. Dieser Auszeichnung wurde zuerst Eutelidas von Sparta, welcher Ol. 38. zu Olympia gesiegt hatte, theilhaftig, 60 Jahre nach ihm Arrhachion aus Phigalia, darauf Ol. 58. Praxidamas aus Aegina, und Ol. 61. Rhexibius aus Opus. [167]) Beyder

[167]) Das Alter und die Gleichzeitigkeit der Bildsäule des Eutelidas scheint zwar durch Paus. 6, 15. §. 4. ἔστι δὲ ἡ τε εἰκὼν ἀρχαία τοῦ Εὐτελίδα καὶ τὰ ἐπὶ τῷ βάθρῳ γράμματα ἀμυδρὰ ὑπὸ τοῦ χρόνου sicher gestellt, und Winckelmann Gesch. der Kunst B. 4. K. 1. §. 14. vermuthet sogar, sie sey nicht die erste ihrer Art gewesen; doch bezeichnet Paus. 6, 18. §. 5. selbst die Bilder des Praxidamas und Rheribius aus Ol. 59 und 61 als die ältesten, welche Siegern zu Olympia aufgestellt wurden, woraus folgt, daß jene des Eutelidas ihm später gesetzt wurde. Indeß kann hiefür nicht entscheiden, was Quatremere S. 173 beybringt: Fort souvent on n'elevait de semblables statues que long temps après la mort des Athlètes. C'est ce que nous apprenons d'Oebotas qui avait remporté le prix dans la 6e Olympiade, et à qui les Achéens, par ordre de l'oracle de Delphes, dressèrent une statue dans la 68e. Denn für jenes Fort souvent läßt sich außer diesem und dem von ihm angeführten Beyspiele Paus. 7, 17. §. 6. kaum ein drittes auffinden, wenn man nicht die Bildsäule des Chionis zu Olympia, ein Werk des Myron, von welcher früher gesprochen ward, dafür will gelten lassen. Auch läßt sich nicht einsehen, wie ein einzelnes Beyspiel lehren könne, daß etwas sehr oft geschehen sey. Endlich machten (dressèrent) die Achäer jenes Werk nicht auf

Statuen zu Olympia waren noch aus Holz, und die des Aegineten von geringerer Arbeit als die andere. In den nächsten Olympiaden fanden diese Beyspiele häufiger Nachahmung, und noch im Laufe der Zeit, von welcher wir sprechen, geschah es, daß einem jeden olympischen Sieger seine Bildsäule, und zwar aus Erz, in dem Bezirke des olympischen Heiligthums aufgestellt wurde. Zu diesen Bildsäulen der Sieger in den verschiedenen Theilen des Wettkampfes kamen bald die Siegeswagen aus Erz mit Rossen und Wagenlenkern. Nachdem Kleosthenes Ol. 66. durch Aufstellung des seinigen den Gebrauch eingeleitet hatte, folgten bald Gelo, Hiero und andere, welche vermögend genug waren, den Ruhm ihres Sieges im Viergespann durch so prachtvolle Weihgeschenke zu befestigen. Was aber zu Olympia geschah, fand auch für die Sieger zu Delphi und auf dem Isthmus Nachahmung, und so bekam auch von dieser Seite die Kunst einen mächtigen Antrieb, sich stets in mehreren und mannigfaltigeren Gestaltungen zu versuchen.

Von dem in heiligen Festspielen erworbenen Verdienst wurde die Ehre der Bildsäulen auch auf andere, dem Gemeinwesen ersprießliche Thaten übergetragen. Zuerst wurden in Athen Harmodius und Aristogeiton dieser Auszeichnung theilhaft, [168]) gleich nach Vertreibung der Pisistratiden Ol. 67. 2.; doch ward sie in der Zeit, von welcher wir sprechen, nur sparsam ertheilt. In Athen wurde nach den Tyrannenmördern erst Konon Ol. 94. ihrer würdig geachtet, außer || Athen Arimnestus, von den Platäern, die er gegen Mardonius angeführt hatte, [169]) die Kriegs-

(68. 69.)

Befehl des delphischen Orakels, sondern wurden von diesem nur belehrt, || daß der Zorn des versäumten Oebotas ihre Jugend hindere, zu Olympia zu siegen. Hierauf erweisen sie dem Oebotas andere Ehren, und errichten ihm auch die Bildsäule, um seinen Groll zu besänftigen.

[168]) Ueber die angeblich ältere Bildsäule des Solon vergl. Köhler a. a. O. S. 6.

[169]) Paus. 9, 4. §. 1.

obersten der Phokeer gegen Thessalien nebst dem Wahrsager Tellias, [170]) und von den Syrakusiern Gelo. [171])

Indem wir hiemit nachgewiesen, wie die bildende Kunst nach Vermehrung ihrer Mittel und Stoffe auch den Kreis ihrer Darstellungen erweitert, darin außer den einzelnen Tempelbildern allmählig die Bildung von Göttern und Menschen aller Art und Form aufgenommen, und bey diesem Geschäft in der Gesinnung jener Zeit einen stets wirkenden Antrieb zu großer Thätigkeit und Uebung empfangen hat, haben wir zugleich die Ursachen ihres Aufblühens in Griechenland angedeutet.

Zuerst finden wir durch jene Verhältnisse die Grundbedingung alles künstlerischen Gedeihens auf eine ausgezeichnete Art darin gegeben, daß der Kunst eine ihrem Wesen und ihrer Würde gemäße Bestimmung angewiesen war. Wir sehen die Frömmigkeit gegen die Götter und die Dankbarkeit gegen die Menschen als ein tiefes unabweisbares Bedürfniß im Volke ausgesprochen, und die Kunst berufen, diesem durch Ausbildung zahlloser Gestalten aller Stoffe und Formen unablässig zu genügen, die Tempel und öffentlichen Hallen mit Göttern und Helden, das Gemüth mit edlen Gefühlen zu erfüllen und das öffentliche Leben mit Schönheit, Würde und mit großen Erinnerungen zu schmücken. In dieser ihrer Bestimmung ist sie Allem verbunden, was das Leben Großes und Ehrwürdiges bot, gehoben noch durch den Ruhm, den ihre Werke auf Künstler und Staaten zurückstrahlten, und begünstigt durch das wachsende Gedeihen und die höhere Richtung, in welche durch die Perserkriege alle Gesinnungen und Handlungen des Volkes hineingezogen wurden. [172])

Sodann erklärt sich, wie gerade nach Ol. 60. zu der Zeit des

[170]) Paus. 10, 1. §. 4.

[171]) Aelian V. H. 6. c. 11.

[172]) Die weitere Entwickelung der hier angedeuteten Ursachen liefert die geist- und gehaltreiche Schrift „über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken" von Fr. Jakobs S. 43 ff.

Polykrates und der Pisistratiden, wo zuerst die Frömmigkeit und öffentliche Dankbarkeit jene für die bildende Kunst heilsame Richtung nahm, und die Bildsäulen der Götter und Menschen sich von allen Seiten vervielfältigten, eine so große Anzahl ausgezeichneter Toreuten, Plasten und Sculptoren, wie wir gesehen haben, Gitiadas, Kallon, der ältere Kanachus, Aristokles, Kritias, Hegesias, der ältere Polycletus, Ageladas und Andere zusammentreffen, und wie gerade damals bey der raschen Thätigkeit ihrer Werkstätte und der vielseitigen Anstrengung wetteifernder Kräfte es geschehen konnte, daß durch diese heilige Schaar alter Meister die Morgenröthe der griechischen Kunst herangeführt wurde.

Zugleich aber mußte jene Mannigfaltigkeit und Neuheit der Werke, in denen die geweckte Kunst auf dem erweiterten Gebiete sich unablässig versuchte, die Be || freyung von den Fesseln der symbolisch-heiligen Form und ihrer Satzungen allmählig vorbereiten. Schon als es galt, die alten Tempelbilder mit neuen Attributen zur Bezeichnung neuerwiesener Eigenschaften des Gottes zu wiederholen, ward wenigstens für das Symbol und anderes Unwesentliche Entfernung vom alten Typus möglich, noch mehr, als man zu dem einzelnen Gott des Tempels die Bildsäulen anderer Gottheiten, gleichsam die Glieder seiner Familie versammelte, für deren Darstellung an diesem Orte kein vorhandenes Urbild strenge Wiederholung des durch heilige Satzung Bestimmten vorschrieb. Als aber zuletzt neben den Göttern auch Menschen in Bildsäulen aufgestellt wurden, konnte das feste Gepräge des frühern Bildwerkes mit größerer Entschiedenheit erschüttert und genöthigt werden, der Bildung naturgemäßer Gestalten Raum zu geben. Wenn bey jenem heilige Scheu das fromme Gemüth des Künstlers hinderte, die alten Züge der urväterlichen Gottheit und die Eigenthümlichkeit ihrer ehrwürdigen Gestalt durch Umänderung zu entweihen, so bot jetzo die Bildung eines Jünglings oder Mannes in der vollen Blüthe jugendlicher Kraft und Schönheit einen der frühern Kunst unbekannten Gegenstand dar, welcher den herkömmlichen Satzungen

der Tempelbilder unerreichbar, zu seiner Darstellung andere Mittel in Anspruch nahm, und andere Kräfte hervorrief. Hier gerade wurde die Katastrophe des altheiligen Gepräges, durch die Gunst der Umstände schon früher vorbereitet, am Ende herbeygeführt, und die Kunst von der Nachahmung überlieferter Gebilde zur Nachahmung der Natur herübergeleitet.

Doch dürfen wir uns nicht bergen, daß hiemit nur das Aeußere, die sichtbaren und offenliegenden Ursachen jener großen Begebenheit und der Geburt der höhern Kunst in Griechenland bezeichnet sind.

Auch in Aegypten wurden Bilder von Menschen verfertiget: die Bildsäulen der Hohenpriester, der Könige und ihrer Frauen erfüllten in langen Reihen die Heiligthümer, welche Herodot beschreibt; und doch war Alles, Götter und Menschen, nach denselben Maaßen gemessen und nach unabänderlicher Satzung in gleicher Steifheit alterthümlicher Formen dargestellt; und es ist kein Zweifel, daß Anfangs auch in Griechenland die Darstellung menschlicher Gestalten dem Richtscheit, oder, wie es heißt, dem alten Rhythmus der frühern Kunst unterworfen war. Noch jene erst nach Ol. 53. aufgestellte Bildsäule des Arrhachion war, wie die ägyptischen, mit nicht weit getrennten Füßen und mit geraden am Leibe bis zu den Hüften herabhängenden Armen gebildet. Es ist umsonst, daß man gesucht hat, dieses durch die Annahme zu erklären, in jener Darstellung sey angedeutet gewesen, daß Arrhachion erst nach seinem Tode Sieger geworden || sey; [173]) er war von seinem Gegner vor den Augen der Zuschauer erwürgt, und dann von den Richtern als Sieger gekränzt worden. Denn die Aufstellung einer Leiche steht mit allem griechischen Wesen und Begriffe in geradem Widerspruch, und nicht todt, sondern alt wird jene Stellung von Pausanias genannt. [174]) „Die Bildsäule," sagt

[173]) Vergl. Anm. 44. zur ersten Abh.

[174]) Paus. 8, 40. §. 1. Φιγαλεῦσι δὲ ἀνδριάς ἐστιν ἐπὶ τῆς ἀγο-

er, „ist sowohl im Uebrigen alt, und nicht am wenigsten in der Stellung.“ Dazu nehme man, daß in den auf Aegina gefundenen Statuengruppen die Gesichter aller Kämpfenden nicht anders als das der Göttinn nach einem und demselben Gepräge ausgeführt sind, und in diesem Theile die Bildung des Menschlichen der Satzung unterworfen erscheint, welche für die Bildung der Götter geheiligt worden.

Die Untersuchung stellt sich sofort darauf, wie es gekommen, daß, während in Aegypten und, wie es scheint, in allen vorgriechischen Ländern, die Bildsäulen der Menschen in die für Götterstatuen erfundenen Satzungen hineingezogen und nach gleichen Gesetzen gebildet wurden, in Griechenland, wenn auch nicht sogleich, doch am Ende das Gegentheil hievon geschah, indem hier durch die Darstellung der Menschen die Darstellung der Götter umgewandelt, und sofort alles Bildwerk auf dem Wege der Naturnachahmung bey wachsender Einsicht den edlen Formen der vollendeten Kunst entgegengeführt wurde.

Wir haben hiemit offenbar nicht ein Ereigniß von untergeordneter Bedeutung, sondern eine große Begebenheit von höchster Wichtigkeit angedeutet. Denn zum ersten Male im ganzen Laufe der Zeiten und seiner Entwickelung erscheint hier der menschliche Geist auf dem Gebiet der bildenden Kunst nach dem Bruch alter Fesseln und Schranken bereit, statt dem Ansehen des Herkommens der eigenen Einsicht zu folgen, und von der Bahn des Gehorsams auf die der freyen Forschung überzugehen, und wie der Versuch neu, unerhört, so ist der Erfolg unerwartet, groß, überraschend: nach einem einzigen Jahrhunderte die Erschaffung einer neuen, in

(69.)

ρᾶς Ἀρραχίονος τοῦ παγκρατιαστοῦ, τά τε ἄλλα ἀρχαῖος, καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ τῷ σχήματι· οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες, καθεῖνται δὲ παρὰ πλευρᾷ αἱ χεῖρες ἄχρι τῶν γλουτῶν· πεποίηται μὲν δὴ ἡ εἰκὼν λίθου· λέγουσι δὲ καὶ ἐπίγραμμα ἐπ' αὐτῇ γραφῆναι· καὶ τοῦτο μὲν ἠφάνιστο ὑπὸ τοῦ χρόνου.

sich vollendeten, das Höchste in heiterer Schönheit und ruhiger Majestät umfassenden Welt der bildenden Kunst.

Hier ist Erklärung unmöglich, wenn man die Erscheinung nicht als eine einzelne, sondern in ihrem Zusammenhange mit den andern Umwandlungen jener Zeit, mit dem ganzen Schauspiele betrachtet, welches Griechenland in dem Jahrhunderte vor Ausbruch der persischen Kriege darbietet, und die allgemeine Kraft zu bezeichnen sucht, als deren Aeußerung sich Alles darstellt, was auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens, der Wissenschaft und Kunst aus dem Herkömmlichen in das Bessere sich umwandelt. ||

In der ersten Abhandlung haben wir Griechenland in einem treuen Beharren an überlieferten Formen, Sitten und Einrichtungen gezeigt, und in der Festigkeit seiner Satzungen, besonders der religiösen, den letzten Grund von dem langen Festhalten der Kunst an überlieferten Bildungen nachgewiesen. Dieses Land, großen Theils das Kind und der Pflegling des Morgenlandes, war jedoch durch Zerspaltung in so viele selbstständige Staaten, durch Entfaltung seines innern Lebens und den Uebergang zu den verschiedensten Formen freyer Gemeinden nicht weniger als durch den Reichthum und die Mannigfaltigkeit seiner religiösen Anstalten und Sagen der Gleichförmigkeit und Stätigkeit des alten Morgenlandes entwachsen, und, wiewohl unter der Obhut uralter Priesterschaften, welche zu Dodona und Delphi über Bewahrung alten Glaubens und alter Sitte wachten, in der ganzen Masse seiner edlen Bürger zur Besinnung über sich selbst und zum Gefühl und Bewußtseyn der höchsten Bedürfnisse des Lebens wie des Geistes aufgewacht. Hiemit aber war der Weg gebahnt, das Denken von den Fesseln des Herkommens zu erlösen und in der freyen Forschung eine neue bis dahin ungekannte Macht unter die Völker einzuführen. Der Geist, welcher aus dem Traume und dem Glauben der Kindheit zur Erwägung der Gründe dessen, was ihn umgibt, übergeht, duldet nichts, was der neugewonnenen Ein-

ſicht in das Beſſere widerſtreitet, und geſtaltet die alten Formen im Leben wie im Staate, in der Wiſſenſchaft wie in der Kunſt, nach den höhern Geſetzen der Zweckmäßigkeit und Weisheit, welche ſich ſeiner durchdringenden Thätigkeit enthüllt haben. Dieſer Geiſt der Forſchung, die freygewordene und ſich ſelbſt überlaſſene Kraft des Menſchen zeigte ſich, ſeit es Staaten gab, zum erſten Male in jener denkwürdigen Zeit, als die verjüngende, das Gute zum Beſſern führende Macht; und auch im Gebiete der Kunſt iſt es durch ſie geſchehen, daß die Satzung dem Begriffe und der Glaube der Einſicht unterworfen ward.

Nach der allgemeinen Bezeichnung der wirkenden Urſache iſt es nöthig, was auf andern Gebieten durch ſie geſchah, mit dem Gange der Kunſtentwickelung in Verbindung zu ſetzen, um dieſe mit der Erſcheinung des allgemeinen Umbildens und Fortſchreitens als Theil mit dem Ganzen in Zuſammenhang und Uebereinſtimmung zu bringen.

Am früheſten hatte ſich jener Geiſt des Forſchens und Umgeſtaltens an beſſerer Begründung und Anordnung der geſelligen Verhältniſſe im Staate verſucht und entwickelt. Um Ol. 50., wo die Kunſt aus ihrer langen Ruhe kaum zu erwachen begann, empfing ſchon Athen durch Solon die weiſeſte Geſetzgebung, die das griechiſche Alterthum geſehen hat. Dann wandte ſich ſeine Kraft ſeit Thales || in der joniſchen Schule und bald auch in der eleatiſchen, zu dem in den Theogonieen nur angedeuteten Urſprunge des Weltalls aus dem Chaos, um die letzten Gründe der Erſcheinungen, und hinter ihnen das Weſen der Dinge zu entdecken. Nirgend hat er ſo viel an Stärke, Selbſtſtändigkeit und Vertrauen auf die eigenen Mittel gewonnen, als auf dieſem Gebiete, wo es ihm gelang, Anfangs in voller Eintracht mit der Theologie und um ihre Lehren zu ergänzen, die Philoſophie und durch ſie die Freyheit menſchlicher Entwickelung für alle Zeiten zu begründen. Die erſten

Versuche hiezu fallen mit den Zeiten des Dipönus und Skyllis zusammen, und als gegen die 65. Olympiade die Kunst in voller Entwickelung begriffen war, standen die Schulen der Jonier und Eleaten unter Anaximenes und Xenophanes, mit ihnen die Pythagoreer, in voller Blüthe. Wie aber in den Verhältnissen des öffentlichen Lebens und auf dem Felde der Philosophie, so war die Forschung auf dem Gebiete der Poesie und der ihr engverbundenen Tonkunst erschienen. Nicht weniger fest wie die Satzungen der bildenden Kunst, standen die der Musik, und die Verwandlung derselben war als gefährlicher Eingriff in die Staatsordnung verwehrt. Es ist bekannt, was zu Sparta dem Timotheus begegnete, als er die Saiten der Leier vermehrt hatte. Die Tonkunst pflegte nur derjenige nach Recht und Gebühr, welcher die alten Gesetze derselben nicht übertrat. Doch die neuerworbene Fertigkeit, das Unvollkommene des Hergebrachten zu erkennen und statt seiner das Bessere aufzusuchen und geltend zu machen, überwand auch hier allmählig die Macht der Gewohnheit und ihre Schranken. Die lyrische Poesie war neben der epischen entblüht, und die kunstreichern Formen, welche sie durch Archilochus und besonders gegen die 50. Olympiade in der lesbischen Schule durch Sappho und Alcäus gewonnen hatte, führten auch die Erweiterung der musikalischen Geschlechter und Arten herbey, und bereiteten den Uebergang der alten Nomen in die kunstreicheren und sinnvolleren Melodieen vor, mit welchen der dithyrambische und nachher der tragische Chorgesang ausgestattet wurde. Während Kanachus und Ageladas die alte Kunstform veredelten und die Zeiten des Phidias vorbereiteten, erweiterte Terpander das musikalische System und setzte Lasus von Hermione, des Pindarus Lehrer, die feyerlichen Weisen des dorischen Dithyrambus, aus denen zur Zeit des Myron und Phidias der lyrische Gesang des Pindarus und der tragische des Aeschylus einen vollendeten Tonsatz ableiteten. Nichts gleicht sich so sehr, als die Entwickelung der Tonkunst

und der bildenden Kunst. Hier stimmen Zeit und Art, Schwierigkeiten und Hülfsmittel, Gang und Erfolg auf das Vollständigste zusammen, und in beyden, wie in jener ganzen Zeit, ist als letzter und innerster Grund der Erscheinungen, als das, was den Griechen zum Grie || chen machte, dieselbe Macht waltend und wirkend, nämlich die Selbstständigkeit im Denken und Handeln, zu welcher der menschliche Geist aus langer Unmündigkeit damals zuerst erstarkt war.

Hiernächst kommt die Frage zu erledigen, wie die Kunstentwickelung geschehen, welchen Gang sie genommen, zu welchem Ziele sie geführt habe.

Seit Winckelmann hat man angefangen, die Reste der älteren griechischen Bildwerke zusammenzustellen und zu vergleichen, um an ihnen nachzuweisen, wie nach und nach die steifen und gespannten Glieder sich wahr und naturgemäß ausbilden, die Züge des Angesichtes aus der alten Starrheit und Gleichförmigkeit in lebendigere Formen und Mannigfaltigkeit des Ausdruckes übergehen, die Haare aus den gleichförmigen ringelmäßigen Locken zu gefälliger Weichheit, die steifgefalteten Kleider zum freyen Wurf der Falten gelangen, bis die ganze Gestalt mit Allem, was an ihr haftet, jeder Hemmung entbunden, sich in voller und freyer Eigenthümlichkeit zu bewegen scheint.

Ungefähr dasselbe berichten uns, wie wir schon angeführt, nur in allgemeineren Ausdrücken, die Stellen der Alten, besonders der Rhetoren, bey denen der Kunstentwickelung hauptsächlich in Bezug auf die Beredsamkeit Erwähnung geschieht. Die Werke des Kritias und Hegesias nannte Lucian strengangezogen, sehnig, hart und genau nach bestimmten Linien gedehnt, Cicero die Bildsäulen des Kanachus zu hart, als daß sie die Wahrheit nachahmten, die des Kalamis zwar hart, aber doch schon weicher, als die des Kanachus, und auf ähnliche Weise Quintilian die des Kallon und Hegesias zu hart und den tuscanischen sehr nahe, schon weniger starr die des Kalamis, und

noch weicher als die genannten die des Myron. Hiezu bemerkte Plinius, Myron habe nur die Leiber mit Sorgfalt ausgeführt, aber die Empfindungen der Seele im Gesichte nicht ausgedrückt, und auch das Haar nicht besser gebildet, als es das rohe Alterthum eingesetzt, Pythagoras aber zuerst die Symmetrie genauer beachtet, die Adern zuerst angedeutet und das Haar naturgemäßer gearbeitet.

Das Alles reicht zwar für die Sache, von welcher es hier sich handelt, nicht aus; doch gibt es Stoff, um die Untersuchung einzuleiten, und zeigt, in welche Folge man die Meister stellte, an deren Werken der Uebergang des alten in den neuen Styl sichtbar wurde, Kritias und Hegesias, Kanachus und Kallon, dann Kalamis, Myron und Pythagoras kommen hiebey neben- und nacheinander in Berechnung. Auch dieses ist klar, daß die Werke der ältesten jener Künstler ihren Beurtheilern nicht der Wahrheit oder Natur nachgeahmt, ihnen also || nach alter Satzung gebildet erscheinen, und daß die Satzung des rohen Alterthums noch am Schlusse dieser Zeit von Manchen absichtlich und mit Bewußtseyn wenigstens im Einzelnen beybehalten wurde. Denn Niemand wird zum Beyspiel glauben, daß Myron die Körper naturgemäß und von so großer Vortrefflichkeit, wie wir sahen, bilden konnte, die Haare aber nicht anders zu bilden vermocht hätte, als nach der Einrichtung des rohen Alterthums.

Diese Hindeutungen auf Dinge und Ansichten, welche, in ihrer Ganzheit und in ihren Folgen aufgefaßt, von den gewöhnlichen Vorstellungen über griechische Kunstentwickelung verschieden sind, suchen wir zuvörderst zu erläutern und zu beleuchten.

Wenn vorher von dem freygewordenen Geiste der Forschung als dem letzten Grunde der Umwandlung alter Formen in jener Zeit gesprochen wurde, so sollte dadurch weder gesagt werden, daß er zu einer bestimmten Zeit in die Künstler übergegangen, noch, daß er, einmal erwacht, sogleich die alten Schranken umgeworfen und sich in voller Selbstständigkeit erwiesen habe; endlich auch nicht,

daß er in allen Schulen und Meistern auf gleiche Art wirksam gewesen, und jeder Fortschritt zum Bessern sogleich für die gesammte Kunstausübung in Griechenland sey benutzt worden. Keine dieser Behauptungen wäre der Natur der Sache gemäß, jede einzelne im Widerspruch mit dem Geist der alten Schulen, mit den Geheimnissen, oder wie es Plinius nennt, den Finsternissen ihrer Werkstätte, [175]) und mit der Festigkeit der in ihnen überlieferten Regeln.

Von dem Triebe und der Geneigtheit zu verbessern ist das menschliche Gemüth in keiner Zeit und Lage ganz verlassen. Ihr voller Mangel wäre geistiger Tod. Selbst in der strengen Satzung der ägyptischen Kunst offenbart sich ein Fortgang vom Rohen zum Gebildeten, und wer die ungestaltetsten ihrer Idole mit dem feinausgeführten und geglätteten Bildwerke ihrer besten Reliefe, oder der kunstreichen Behandlung ihrer spätern Bildsäulen aus Porphyr und Granit zu vergleichen Gelegenheit hat, wird einen Uebergang vom Gestaltlosen zum Wohlgeordneten, vom Abstoßenden zum Gefälligen, vom Rauhen zum Feinen nicht verkennen; aber dem weitern Fortgange war bey ihnen durch priesterliche Ordnung unübersteigliche Schranke gesetzt. Die Verhältnisse der Figur und ihrer Theile, die Art der Stellung und Bekleidung, die Form der Gesichtsbildung waren gegeben, und die Verbesserung auf feinere Behandlung des Einzelnen eingeschränkt. Die ägyptische Kunst zeigt demnach zwar ebenfalls den Trieb und die Geneigtheit zu verbessern, aber in enge Schranken eingeschlossen, inner welcher allein ihm Bewegung und Thätigkeit gestattet ist, und aus dem Siege der Satzung über die Freyheit fortschreitender Entwickelung ging ein durch jene Beschränkung festbestimmter || Charakter der ägyptischen Kunst, die unerschütterliche Ruhe und Unveränderlichkeit hervor, in welcher sie nach Plato seit zehntausend Jahren befangen war. [176])

In einer ähnlichen Befangenheit sehen wir die griechische

[175]) Officinarum tenebrae. Plinius H. N. 33 in Prooem.

[176]) Vergl. Anmerk. 49 zur ersten Abh.

Kunst zwischen Dädalus und den letzten Dädaliden während eines Zeitraumes von beynah tausend Jahren festgehalten. Allmählige Ausbildung des Einzelnen, Verschwinden des Abschreckenden der ältesten Gebilde, Erweiterung der Mittel, der Stoffe, der Werkfertigkeit, und doch die Werke am Schlusse dieses Zeitraumes den ältesten gleichgeachtet, also in andern Lagen auch hier die Geneigtheit zu verbessern von der Entschiedenheit zu bewahren in einen engen Kreis eingeschlossen und in seinen Gränzen gefangen gehalten. Als nun unter Umständen und aus Gründen, von denen wir gesprochen, die Erhebung der Geister über das Herkömmliche auch auf dem Gebiet der Kunst sichtbar wurde, und die Kunstentwickelung eintrat, so ist hiernächst nicht ein Aufhören jener Hemmung, ein gänzliches Niederwerfen der alten Schranken anzunehmen, sondern eine Milderung jener, eine Erweiterung dieser, so daß die Geneigtheit zu verbessern über die Entschiedenheit zu bewahren nur nach und nach das Uebergewicht erhielt, und in diesem Anfangs leisen, dann offenen Ringen der bessern Einsicht mit der Gewalt heiliger Satzung und den Erfolgen desselben ist offenbar die Eigenthümlichkeit der griechischen Kunstentwickelung ausgesprochen. Die Regeln und Gesetze über Symmetrie und Rhythmus der Gestalten, die innere Kunde des Verfahrens und der Werkfertigkeit blieb, wie sie in den Schulen herab von Meister auf Lehrling war überliefert worden, und in den alten Kanon, den erst Pythagoras änderte, ward von Schönheit, Naturgemäßheit und lebendigem Wesen übergetragen, was in ihm Raum fand, ohne sein Innerstes aufzuheben. Hievon geben ein merkwürdiges Zeugniß jene auf Aegina gefundenen und durch ein günstiges Geschick unserm Vaterlande zugewiesenen Bildsäulen, an denen die Kunst in voller Entwickelung erscheint. „Die seltene Kühnheit der Stellung," sagt ein englischer Beschreiber, [177]) „die Verschiedenheit der Haltung, so günstig

[177]) On the Aegina Marbles. By C. R. Cockerell, Esq. im

der Entfaltung der menschlichen Gestalt, die Reinheit der Kunst in Zusammensetzung der Gruppen zeigen die reifen Studien einer lang aufgerichteten Schule, in welcher nicht die ersten Versuche, sondern die erprobten und anerkannten Fertigkeiten vereinigt und in Ausübung gebracht sind," und der wohlunterrichtete deutsche Künstler, der von ihnen Nachricht gibt: [178]) „In den Körpern ist eine wohlverstandene Nachahmung der schönen Natur, vereinigt mit der vollkommensten Kenntniß der Knochen und Muskeln, woraus von selbst folgen und sich ergeben mußte, daß also gestaltete Glieder lebendig und bis zur Täuschung natürlich erscheinen, so zwar, daß man sich bey einigen || Theilen, wegen ihrer bis zur Täuschung gehenden Natürlichkeit, davor entsetzt und sich scheuet sie anzurühren." Aber ungeachtet dieser Naturgemäßheit behauptet die überlieferte Regel und die Satzung der Schule, was in jener Nachricht das Conventionelle heißt, doch noch selbst an so vollkommen ausgeführten Werken altes Recht und unbestrittenen Einfluß. Diese Natürlichkeit, heißt es, sey nicht frey vom Conventionellen, man bemerke an einigen Theilen des Körpers gewisse Sonderbarkeiten und Abweichungen von der gewöhnlichen Form, und Manchem werde nicht klar seyn, wie eine Figur voll Leben und Bewegung auch zugleich eine gewisse Steifheit an sich haben könne. Noch bestimmter äußert sich hierüber die englische Beschreibung: [179]) „Ein Kanon und ein Sy-

(69.)

Journal of Science and the Arts No. XII. S. 327 sqq. London 1819. Ich verdanke die Kenntniß dieser auf dem gewöhnlichen Wege bey uns noch nicht angekommenen Abhandlung der gefälligen Mittheilung des Herrn Geh. Oberbaurathes Leo v. Klenze, an den sie der Verfasser unmittelbar nach ihrer Erscheinung aus London geschickt hatte.

[178]) Johann Martin Wagners Bericht über die äginetischen Bildwerke. Mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Fr. W. J. Schelling. Stuttg. 1817. S. 89. Vergl. S. 91.

[179]) A canon of proportion and system of anatomical expression are observable throughout these Marbles and it is evident that a long practised rule has been applied to each part of them. S.

stem anatomischen Ausdrucks sind überall an diesen Marmorbildern bemerkbar, und es ist klar zu sehen, daß eine langausgeübte Regel bey einem jeden Theile derselben in Anwendung ist gebracht worden." — Sodann: „Die Stellungen sind alle augenblicklich, nirgend nach einer akademischen Figur, sondern mit vollendeter Kenntniß der Wissenschaft und aus inniger Vertrautheit mehr als durch eine wirkliche Kopie und Nachahmung der Natur."

Diese Nachrichten, deren Genauigkeit und Wahrheit jetzt, nachdem die Bildsäulen unter uns angekommen sind, ein Jeder als so vollkommen genau und der Wahrheit gemäß erkennen kann, daß ihnen nichts beyzufügen ist, zeigen die äginetischen Meister

339. Der jetzt ziemlich geläufige Ausdruck Conventionell ist zu unbestimmt, als daß er diese Sache bezeichnen könnte. „Etwas, worüber man übereingekommen ist." Hier fragt sich dann nach Zeit und Ursache der Uebereinkunft, nach den Personen, durch welche, nach den Umständen, unter denen sie getroffen worden; und werden hier alle diese Fragen der Sache gemäß beantwortet, so ist eben jene in uralter Zeit getroffene, von der Religion gebotene Uebereinkunft die heilige Satzung der Kunst, von welcher wir gesprochen haben, und gerade das ist es, was das französische Wort am wenigsten ausdrückt. || Anderwärts hat man geglaubt, jenes Beobachten alter Formen als Mode bezeichnen zu können. Doch auch dieses Wort bezeichnet nicht gut und erklärt noch weniger. Was wir Mode nennen, eine blinde Gewalt grundloser Formen und ihres Wechsels im geselligen Leben und Verkehr, ist dem Alterthum, dem griechischen besonders, ganz unbekannt. Was dort fest stand, beruhte auf Herkommen, und dieses Herkommen auf alten Ansichten und Vorstellungen vom Heiligen, Sittlichen oder Schicklichen, es war durch die Festigkeit derselben gegen die Laune des Wechsels gesichert und nur durch wachsende Einsicht in das Bessere und Zweckmäßigere zur allmähligen Umwandlung althergebrachter Formen genöthiget, es war wieder Satzung oder Gesetz, νόμος, nicht eben von einer gesetzgebenden Behörde bestimmtes und geschriebenes, was νόμος, νομοθετεῖσθαι überhaupt nicht ursprünglich und allein bedeutet, sondern eben das durch Herkommen und Sitte Bestimmte, Feststehende. — Auch hier ist vor Allem nöthig, nicht durch moderne Ansichten und Begriffe die Probleme des Alterthums zu verdecken, oder zu umgehen, sondern dasselbe aus sich selbst, aus seinen Ansichten und Begriffen zu erklären.

Ueber

Meister durch lange Uebung dahin gelangt, die menschliche Gestalt mit Vollkommenheit zu bilden, diese Bildung aber nicht, wie bey den spätern Künstlern, nach dem durch den Anblick erregten Eindruck, sondern nach fester Regel und angenommener Satzung in die einzelnen Theile hinein ausgeführt, und so tritt uns noch mitten im Laufe der Kunstentwickelung jener Kampf der Einsicht mit der Satzung, den wir als ihr Wesen bezeichnet haben, entgegen; doch so, daß das Streben nach dem Wahren und Naturgemäßen bereits entschiedenes Uebergewicht erlangt und die Starrheit der ältern Form beynahe ganz erweicht hat. Weit entfernt, in einem solchen Kampfe der Naturerscheinung und Ueberlieferung Hinderniß und Hemmung der aufstrebenden Kunst anzunehmen, erkennen wir vielmehr eben in der ihr aufgelegten strengen Uebung herkömm-

(70.)

Ueber die Reste von Steifheit in Behandlung des Nackten äußert sich Wagner S. 91: „Ich möchte es das Gepräge der Unschuld und Kindheit nennen; denn auf gleiche Weise zeigt es sich in den früheren Kunstwerken der Griechen und den oben erwähnten Werken des 14ten und 15ten Jahrhunderts“ (an den Gemälden von Giotto, Pinturicchio, Pietro Perugino u. A.). Der bildliche Ausdruck, Gepräge der Unschuld und Kindheit, läßt eine doppelte Deutung zu. Entweder waren jene alten Maler noch nicht zur Besinnung erwacht, daß alle Theile ihrer Werke gleichmäßig ausgeführt werden müßten, und begnügten sich an Ausführung des Gesichtes, oder sie bildeten, mit einer Hingebung, die nicht weiter erwägt, diese Steifheit eben so in ihren Bildern, wie sie in denen der Vorgänger gewesen war. Indeß möchte dieser Mangel an Erwägung schwerlich nachzuweisen, und auch hier Scheu vor Aenderung des Hergebrachten, Festhalten an der Weise der Vorfahren der wahre Grund seyn. Merkwürdig ist dabey, wie die bildende Kunst in Griechenland mit dem Körper zuerst aufs Reine kam, und das Gesicht zuletzt veredelte, während die Malerey des Mittelalters die Köpfe mit großer Anmuth und reinem Ausdrucke eines frommen und ruhigen Gemüthes bildet, indeß die andern Theile noch versäumt sind. Den Grund jener Erscheinung haben wir nachgewiesen, diese erklärt sich daraus, daß die ältere Malerey fast ausschließend mit Darstellung des Ausdrucks der Andacht und Frömmigkeit, als des jene ganze Zeit durchdringenden und erfüllenden Gefühles, beschäftiget war, die sich allein durch den Ausdruck des Angesichtes erreichen läßt, und der alles Uebrige im Gemälde untergeordnet ist.

licher Regeln das Mittel, sie zwar langsamer, aber desto unfehlbarer zu dem Bessern, und durch große Werkfertigkeit und Sicherheit der Behandlung zu höherer Vortrefflichkeit emporzuheben.

Ferner leiten uns jene Andeutungen der alten Schriftsteller über die Kunstentwickelung zu der Bemerkung, daß die neue Verbesserung des alten Gepräges, die größere Annäherung an Wahrheit und Schönheit, welche in irgend einer || Schule über die frühere Satzung hinaus versucht wurde, nicht sogleich überall nachgeahmt und Eigenthum der ganzen griechischen Kunst wurde. Schon lange hat man angemerkt, daß auch in den Zeiten der vollendeten Kunst noch Vieles auf Münzen, Reliefen, so wie an Geräthen und Bildern der Tempel nach alter Weise gearbeitet wurde, ja die Münzen mancher Städte, wie von Thasos, von Naxos auf Sicilien, zeigen auf der einen Seite ein Bild von höchster Kunstschönheit und auf der Rückseite die treue Nachbildung eines steifen Idols. Man sieht deutlich, wie dasjenige, was Plinius von Myron rücksichtlich der Haare anmerkt, sich überall an vielem Bildwerke wahrnehmen läßt: ein mit Bewußtseyn verbundenes Festhalten an gewissen alten Formen und Wiederholung altheiliger Gestalten noch damals, als die Kunst in den andern Werken schon über alle Satzung hinweg zur reinen Wahrheit und Schönheit gelangt war. Was sich aber noch in den spätern Zeiten unzweydeutig wahrnehmen läßt, dürfen wir in dem Laufe der Entwickelung selbst, als die Erscheinung neuer und naturgemäßer Gestalten zuerst die alte Kunstform und die Scheu vor der Ueberlieferung durchbrach, in noch größerem Maaße wirksam setzen, und unter diese Ansicht gebracht, kann es nichts Auffallendes haben, wenn nicht nur in verschiedenen Schulen und Landen, sondern in derselben Stadt beym Beginne der Kunstvollendung der eine Meister die neuen Formen ausprägt, während der andere den alten treu bleibt, ja das Volk, an altherkömmlichen Gestalten, wie an theurem Erbtheile der Vorfahren festhaltend, kann in solchem Falle in seinem Urtheile zwischen beyden Meistern schwanken und dem Alter-

thümlichen vor dem Neuen wenigstens eine Zeitlang den Vorzug geben, bis es der Wahrheit und Schönheit durch die ihnen inwohnende Kraft gelingt, auch bey der Menge das Vorurtheil zu besiegen. Auf diese Weise läßt sich vollkommen erklären, wie in Athen Kritias und Hegias mit alterthümlichsteifen Bildsäulen dem Phidias und seinen idealen Götterbildern nicht nur gleichzeitig seyn, sondern von Plinius sogar als Nebenbuhler desselben können genannt werden. Wie in diesen Meistern die alte und die neue bildende Kunst, so erschien zu derselben Zeit und in derselben Stadt die alte und neue Tragödie in Aeschylus und Sophokles wetteifernd nebeneinander, und wie Kritias, so hielt Aeschylus an der einfachern und strengern Form der Kunst in seinem Fache fest, „allein bemüht seine Gestalten mit Feyerlichkeit und Würde zu umkleiden, darin sey die alte Weise, die hochfeyerliche und heroische.“ [180]) ||

Endlich erhalten jene Nachrichten der Alten über die Kunstentwickelung noch eine Hindeutung auf die Behandlung der Köpfe, welche, näher erwogen, darauf leitet, eine wesentliche Eigenthümlichkeit jener Erscheinung wahrzunehmen.

Derjenige, welcher die Kunstentwickelung nicht in einem Kampfe des Herkömmlichen und Neuen, sondern in ungehemmtem Fortschritte nach dem Wahren und Schönen zu erblicken glaubt, wird erwarten müssen, daß alle Theile der Gestalt gleichmäßig von der neuen Einsicht durchdrungen und veredelt werden. Dagegen tritt nun jene Nachricht des Plinius von Myron, hauptsächlich in so fern sie die Köpfe betrifft, ein, und wenn, wie es heißt, dieser nur die Körper sorgfältig ausbildete, in dem Gesicht aber das Gemüth nicht ausdrückte, so lehrt ein solches Verfahren eines Meisters, der an Erfahrung,

[180]) *Μόνον γὰρ σπουδάζει τὸ βάρος περιτιθέναι τοῖς προσώποις, ἀρχαῖον εἶναι κρίνων τοῦτὶ τὸ μέρος, μεγαλοπρεπές τε καὶ ἡρωϊκόν· τὸ δὲ πανοῦργον, κομψοπρεπές τε καὶ || γνωμολογικὸν, ἀλλότριον τῆς τραγῳδίας ἡγούμενος.* Im Leben des Aeschylus vor seinen Werken.

Uebung und hohem Geist neben den ersten steht, eben so wie sein Beharren bey der alten Form der Haare, daß er mit Absicht jenen in den Schulen überlieferten Ausdruck der Gesichtsbildung, wenn auch gemildert, doch seinen Grundzügen nach beybehalten habe. Was hier von Myron angenommen wird, zeigt sich an den Bildsäulen von Aegina in weit größerer Entschiedenheit, und nicht nur an den Häuptern und den Haaren, sondern auch an den Gewanden. Es tritt nämlich in jenen Werken ein auffallender Widerspruch zwischen der Behandlung des Körpers und der des Kopfes, der Haare und der Kleider stark und bestimmt hervor. Während der Körper zwar noch nach fester Satzung, aber doch schon im Ganzen naturgemäß ausgeführt und von großer Vortrefflichkeit ist, haben die Häupter noch ohne Ausnahme den gleichförmigen Ausdruck der alten Starrheit und Seltsamkeit: „Von der Minerva an bis zum letzten der Krieger sehen sich alle ähnlich und scheinen insgesammt leibliche Brüder und Schwestern zu seyn, ohne den geringsten Ausdruck von Leidenschaft. Zwischen Siegern und Besiegten, zwischen Gottheit und Menschheit ist nicht der geringste Unterschied zu bemerken,[181]) und alle Theile des Antlitzes sind nach derselben Vorschrift ausgeführt. Dazu nehme man die flechtenmäßige Behandlung der Haare, die Steifheit der knappanliegenden Gewande, den geraden oder starrausgebogenen Fall ihrer gesteiften Falten, und man hat das vollendete Bild jenes Kampfes, in welchem wir bey der Kunstentwickelung das Streben nach dem Bessern mit der Festigkeit alter Satzung begriffen sehn: die Formen des alten Gepräges, wie das rohe Alterthum sie eingesetzt hatte, sind an den Körpern durchbrochen oder gemildert, während sie am Haupte, im Haare und in der Bekleidung noch unerschüttert der Veredelung widerstehen. Auch ist nicht schwer den Grund dieser auffallenden Erscheinung offen darzulegen. Wenn

[181]) Wagner a. a. O. 94.

vor der beginnen || den Entwickelung die Kunst von der Religion und Ueberlieferung in fester Form und Schranke gehalten ward, so durfte, da die hemmende Macht nicht auf Einmal ihre Stärke verliert, die erwachende Einsicht und Liebe des Bessern sich in dem alten Gepräge nur an den Theilen versuchen, welche durch ihre Veränderung und naturgemäßere Ausbildung den Eindruck des Ganzen entweder gar nicht, oder doch nicht wesentlich veränderten oder aufhoben. Dieser aber beruht offenbar auf Haupt, Haar und Bekleidung, für ihn ist die Behandlung des Nackten von geringerer Bedeutung, er bleibt sich gleich, wenn auch in dieselbe mit Beybehaltung des alten Kanon und der durch ihn gebotenen Verhältnisse, das Wahre und Naturgemäße aufgenommen wird. Daher sind die Leiber, wenn auch nach festen Normen gebildet, von überraschender Wahrheit und Lebendigkeit; aber das Angesicht der Gottheit, die ehrwürdigen Züge, in denen sie von den Vorfahren war gesehen und angebetet worden, sind fortdauernd unverletzt und unverwandelt geblieben, mit ihnen das Uebrige, was die Gestalt umgab und ihren Eindruck zu bestimmen geeignet war. Stand aber die Bildung der Götter fest, so lieferte sie zugleich den Kanon für die andern Gestalten, weil dieselbe Ehrfurcht, welche die Züge der Gottheit und die Eigenthümlichkeit der ganzen Erscheinung bewachte, auch abhielt, mit ihr die andern Gestalten durch reinere Formen und größeren Ausdruck in Widerspruch zu bringen und die Einheit und Uebereinstimmung der Kunsterzeugnisse aufzuheben, bis zuletzt die Macht der wachsenden Einsicht, gestärkt und erweitert durch die oben dargelegten Ursachen und Verhältnisse, auch hier dem Bessern über das Herkömmliche entschiedenes Uebergewicht verschaffte. Wahrscheinlich geschahen hiezu in Attika die entscheidendsten Schritte, und der Umstand, daß man dort um dieselbe Zeit anfing, die Götter nicht nur durch alte Standbilder in den Tempeln, sondern auch durch Menschen auf dem Theater dargestellt und hier in freyer Bewegung und in einer den Erfordernissen der Schönheit gemäßen Bekleidung und Ausstattung auftreten zu sehen, trug

als äußere Ursache wohl nicht am wenigsten bey, der Wahrheit über die Satzung den Sieg zu erleichtern. Am längsten erhielten sich, wie wir sahen, die Spuren von dieser in Behandlung des Haares und des Antlitzes, und mehrere auf unsere Zeiten gekommene Werke zeigen, daß, wie Myron, auch andere Künstler sie in jenen Theilen noch zu bewahren suchten, als alle übrigen bereits nach den Erfordernissen der Wahrheit und Schönheit gebildet wurden. [182]) ||

Was die Verhältnisse der alten Kunstschulen, wie wir sie in Attika, Aegina, Kreta, Argos, Sikyon, Rhodos, Samos, Chios nachgewiesen haben, anbelangt, so zeigt sich nirgend in der einen etwas Ausschließendes in Bezug auf die andere. Die älteste griechische Kunst ist eine und dieselbe, wenn auch manches Oertliche leichten Unterschied begründen mag, und steht in so fern in gleicher Linie mit der Architektur und der Musik. In beyden Künsten wird nur Eine Art, dort die dorische Ordnung, hier die dorische Harmonie, obwohl beyde den Doriern nicht allein angehören, für ächtgriechisch, die später hinzugekommene aber für fremd oder Abart gehalten. Auch sehen wir, daß die Künstler der verschiedenen Länder in den Schulen der andern, Argeier in Sikyon, Sikyonier in Athen, Aegineten von dädalischen Abkömmlingen, und Athenäer in Argos gebildet wurden, und alle Werke der ältesten griechischen Zeit, selbst die in Hetrurien gefundenen tragen die Spuren eines allgemein verbreiteten, aller Orten übereinstimmenden Gepräges. Wenn demnach bald von attischer, bald von äginetischer Kunst bey Pausanias geredet wird, so kann hiebey nur an zufällige Eigenheit, an solche, die ein späterer Gebrauch

[182]) So die Gruppe des Mercurius und Vulcanus, wie sie Visconti nennt, in der Villa Borghese Stanza VI. N. 6, die, im Original gesehen (denn die Abbildungen bey Winckelmann in den Monumenti inediti und anderwärts geben die Köpfe nicht treu wieder), ein lebendiges Bild dessen, was von den Werken des Myron berichtet wird, geben kann; die Leiber vollkommen und schön ausgeführt, im Gesicht aber und in den Haaren die noch deutlichen Spuren und Züge der alten Steifheit.

mit diesem Namen verband, nicht an eine innere Verschiedenheit gedacht werden. Lucian, wenn er durch Beschreibung der Werke altattischer Meister die Werkstätte ihres Landes und ihrer Zeit bezeichnet, sagt ungefähr dasselbe, was anderwärts von Kallon aus Aegina und von Kanachus aus Sikyon berichtet wird. Doch scheint Pausanias einen Unterschied zwischen dem Aelteattischen und dem Aeginetischen anzunehmen, wenn er vom Herakles zu Erythrä sagt, er sey weder den Bildern, die äginäische genannt werden, noch den ältesten der attischen gleich.[183]) Die ältesten attischen können

(71.)

[183]) Pauſ. 7, 5. §. 3. *Τὸ δὲ ἄγαλμα οὔτε τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις, οὔτε τῶν Ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἔμφερές· εἰ δέ τι καὶ ἄλλο ἀκριβῶς ἔστιν Αἰγύπτιον.* Eben ſo ſind *Αἰγινητικὰ ἔργα* Pauſ. 1, 42. §. 5. *τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος καλούμενος ὑπὸ Ἑλλήνων* Pauſ. 8, 53. §. 5, *πλαστικὴ ἡ Αἰγινάια* Pauſ. 10, 17. §. 6. *ἐργασία Αἰγινάια* Pauſ. 10, 36. §. 3, und ein Holzbild des Apollo auf Aegina *τέχνης τῆς ἐπιχωρίου* Pauſ. 2, 30. §. 1. Da jedoch überall nur Namen und Benennungen, nirgend aber Kennzeichen deſſen angegeben werden, was Aeginetiſch in der bildenden Kunſt genannt wurde, ſo iſt offenbar, daß aus Pauſanias hierüber ſich außer dem Charakter großer Alterthümlichkeit nichts beſtimmen laſſe, und wir vor der Hand allein an die aus Aegina kommenden Bildſäulen angewieſen ſind. Ob aber in dieſen die äginetiſche Art auch noch ſichtbar ſey? Wer wollte es läugnen, ohne Zeugniß dafür? und woher ein ſolches Zeugniß nehmen? Die Gloſſe bey Heſychius, welche gleich nachher angeführt werden ſoll, nennt Bildſäulen mit geſchloſſenen Füßen äginetiſche. Das iſt offenbar nur Ein Kennzeichen, wie es ſich in beyden Palladien unter den äginetiſchen Bildſäulen findet, aber nicht für alle paſſend und auch nicht das Ganze beſtimmend, da Pauſanias, um die eigenthümliche Geſtalt der wilden Böcke auf Sardinien zu beſchreiben, ſagt, ſie ſeyen, wie Jemand nach der äginäiſchen Plaſtik einen wilden Widder machen würde, alſo das Aeginetiſche ſich auf die ganze Geſtalt und die beſondere Form ihrer Ausführung beziehen muß. Daß bey ſo unvollſtändigen und nur in das Allgemeine gehenden Nachrichten auf der einen, und bey der vielſeitigen Eigenthümlichkeit der äginetiſchen Bildſäulen auf der andern Seite die Anſichten über den Charakter des Aeginetiſchen nach den verſchiedenen Richtungen hin ſich theilen mußten, iſt begreiflich. Vielleicht erfahren wir Beſtimmteres dann, wenn das Glück die Nachforſchungen, deren Gegenſtand Griechenland jetzt mehr als je iſt, auch auf anderen Punkten, beſonders in Attika und auf andern Inſeln ſo begünſtiget, wie es auf Aegina gethan hat.

keine andern seyn, als in denen das alte Gepräge der Dädaliden in voller Eigenthümlichkeit besteht, und werden nicht deßhalb namentlich hervorgehoben, weil sie von den ältesten in Sikyon, oder Argos und Aegina wesentlich verschieden waren, sondern weil sich der Ruhm der attischen Werkstätte überall hin verbreitet hatte, und man sich der Muster dieser Arbeit leicht erinnerte. Da nun die äginäischen in der genannten Stelle von ihnen zwar unterschieden, aber ihnen doch gegenüber und mit ihnen auf gleiche Linie gesetzt werden, so muß Pausanias sie in Hinsicht ihrer Alterthümlichkeit denselben ähnlich gefunden haben. Darauf deutet auch die bey Hesychius erhaltene Nachricht, nach welcher Bildsäulen mit geschlossenen Füßen, also wieder nur jene der ältesten Kunstart, äginetische Werke genannt werden, [184]) und will man bey dem Mangel weiterer Nachrichten aus diesen Umständen und zugleich nach der Eigenthümlichkeit der auf Aegina gefundenen || Werke einen Unterschied zwischen beyden Benennungen aufstellen, so müssen wir unter attischen die der alten Kunstart ganz treugebliebenen, in allen ihren Theilen gleichförmig durchgeführten, unter äginetischen aber solche verstehen, die der alten Satzung zwar in Haupt, in Haaren und Gewanden, auch, im Falle sie außer belebter Handlung gebildet sind, in Schließung der Füße huldigen, in der Ausführung der übrigen Theile aber der Wahrheit und Schönheit näher gerückt sind, also Werke, in denen jener Widerspruch zwischen Haupt und Gliedern, die Eigenthümlichkeit der sich entwickelnden Kunst, scharf und entschieden ausgedrückt ist. Wie sich aber in der größern Zahl und Verbreitung der ältesten attischen Bilder ein Grund angeben ließe, weßhalb man im Allgemeinen Werke dieses Gepräges attische genannt hätte, so darf man annehmen, die Werke der sich entwickelnden Kunst heißen äginetische, weil während dieser Zeit nirgend so Vieles und so Vorzügliches gearbeitet ward, als in

184) Hesychius Tom. I. p. 137. Alberti. *Αἰγινητικὰ ἔργα τοὺς συμβεβηκότας ἀνδριάντας.* Vergl. die vorhergehende Anmerkung. ||

Aegina, wozu auch gewiß noch der Umstand wirkte, daß Aegina mitten im Laufe seiner Kunstentwickelung seiner Freyheit und seiner Bürger verlustig ging, und die ganze äginetische Kunst, noch ehe der Widerstreit der alten und neuen Form in ihr sich ausglich, abgeschlossen und vernichtet ward. [185])

(72.)

[185]) Es sey erlaubt, hier noch Einiges über die Bedeutung der äginetischen Bildsäulen und die Zeit ihres Ursprungs zu erwähnen. Bekannt ist, daß sie in den beyden Giebelfeldern jenes äginetischen Tempels in zwey Gruppen vereinigt waren, jede eine Kampfscene vorstellend, mit aufrechtstehenden, knieenden und gefallenen Kriegern, in der Mitte aber die Minerva als die Beschützerinn der einen Partey gegen die Geschosse der andern, denen sie ihren Schild entgegenwendet. Wie über die Arbeit, den äginetischen Styl, so sind auch über die nähere Bezeichnung des Gefechtes die Ansichten auf das Entgegengesetzteste von einander abgewichen. Keinem aber, der den Ruhm von Aegina, die Heldensage, auf welche sich die alte Verherrlichung der Insel im Glanze der mythischen Zeit gründete und die Größe der einheimischen Heroen des Eilandes, so wie die über dergleichen Dinge unter den Griechen obwaltenden Ansichten erwägt, kann es zweifelhaft seyn, daß hier Scenen aus der Sage der Aeakiden, des Aeacus selbst, oder seiner Söhne Peleus und Telamon, oder seiner Enkel Achilleus und Aias gebildet sind, und wer noch zweifelte, daß die Thaten dieser Helden gerade der Gegenstand gewesen, den die Aegineten auf ihrem Eilande durch die Kunst verherrlicht zu sehen wünschten, den könnte Pindarus überzeugen, dessen Gedichte auf äginetische Sieger, Werke, die zu öffentlichem Vortrage durch Chöre meist vor den Tempeln bestimmt waren, vom Preise der Aeakiden und ihrer Thaten angefüllt sind. „Euch, o Aeakos Söhn', acht' ich ein alldeutlich Gebot mir gegeben, Wenn in dieß Eiland ich einzieh', Euch zu benetzen mit Ruhm," sagt der Dichter Isthm. 6, 28. von sich, und dasselbe deutliche Gebot (σαφέστατον τέθμιον) hatten gewiß auch die Künstler. Die Scenen des Kampfes aber werden durch zwey Figuren näher bezeichnet. Auf der vordern Seite ist der Bogenschütze, den die sicherste Analogie anderer Kunstwerke als Hercules anzuerkennen zwingt. Wie hier der Künstler ihn bildet, so erscheint er bey Homer dem Odysseus in der Unterwelt: Τυμνὸν τόξον ἔχων καὶ ἐπὶ νευρῇφιν ὀϊστὸν, Δεινὸν παπταίνων, ἀεὶ βαλέοντι ἐοικώς Od. λ, 607, und vollkommen nach der Homerischen Schilderung, zugleich auch der äginetischen Bildsäule an Stellung, Kleidung, Kopfbedeckung fest wie eine Kopie dem Original vollkommen gleich, auf den Münzen von Thasos, auf welcher Insel er besonders verehrt wurde. Dieses genaue Zusammentreffen der Dichter und Künstler, verbunden mit den Nachrichten von andern Kunstwerken bey Pausanias, in denen Hercules der

Noch bleibt uns übrig, mit Wenigem die Richtung zu bezeichnen, welche die griechische Kunst genommen, nachdem sie angefangen hatte, die Starrheit der alten Satzung zu besiegen. — Dem zur Bildung menschlicher Gestalten berufenen Künstler bot sich in den Gymnasien und auf den Schauplätzen der öffentlichen Festkämpfe

Bogenschütze auf ähnliche Art gebildet war, lassen auf ein uraltes Symbol schließen, das Dichter und Künstler vor Augen hatten. Hier wird demnach mit Hirt eine Scene aus jenem Kampfe anzunehmen seyn, den der Aeakide Telamon mit Hercules gegen Laomedon, König von Troja, siegreich bestand, wenn auch nicht alle Bildsäulen die Namen bestimmter Helden empfangen können.

Auf dem hintern Giebel aber deutet die phrygische Kappe des Bogenschützen offenbar auf Paris und den zweyten troischen Krieg. In diesem sind Achilleus und Aias aus Aeacus Stamme als die ersten aller Helden anerkannt, und wahrscheinlich ist jener auch von Pindar hervorgehobene Kampf des Aias dargestellt, als Achilleus von || den Geschossen des Paris und des Apollo gefallen war, und sein Leichnam nur durch die Heldengröße des Aias aus den Händen der Feinde gerettet wurde. Daß aber dann eine Trauergeschichte der Aeakiden darin vorgestellt, daß es eine durch den Homerischen Gesang nicht verherrlichte Scene wäre, und Aehnliches wird Niemand einwenden, der für solche Fälle die Wahl und Behandlung künstlerischer Aufgaben aus der Heldensage wohl in Erwägung zieht. (1819.)

Herr Hirt beharrt natürlich auf Patroclus und sagt S. 243 in Bezug auf diese Anmerkung: „Hier diene zur Antwort, daß sich hier schwerlich ein Achilles denken lasse, weil derselbe zwar ein Aeakide, aber kein Aeginete war; zweytens, warum sollten eher Unfälle der Aeakiden vorgestellt seyn, als Thaten, die ihre Ehre bezeichnen.“ Dieser magern Abweisung diene nun wieder zur Antwort, daß Patroclus nicht einmal ein Aeakide, und auch Aias, der ihn schirmte, zwar ein Aeakide aber kein Aeginete, sondern ein Salaminier war; zweytens, daß eben der Heldenmuth, mit welchem Aias den gefallenen Achilles schirmte, unter die glänzendsten Thaten der Aeakiden gerechnet wird, und durch den Trauerfall, welcher den Achilles hingerafft hatte, auch Pindarus in einem dieser Gruppe ganz analogen Werke zum Ruhme Aeginas und der Aeakiden sich nicht abhalten läßt, gerade jene That des Aias vor allen andern hervor zu heben: daß nämlich er sich tapfrer denn sein Gegner Odysseus bewährt, „als hart sie bedrängte der Kampf In des Schlachtspeers Mordabwehrender Macht, da Achilleus sterbend sank und bey anderem Werk, auch vielverderblicher Tage. Nem. VIII. 29 ff., und gleichwohl bezeichnet auch Odysseus (Od. ε. 309) jenen Kampf als denjenigen, der ihm

die menschliche Gestalt in ihrer höchsten und vollesten Ausbildung, welcher sie allein in der Palästra durch die sorgfältige Pflege einer den ganzen Menschen umfassenden und den Leib wie den Geist gleichmäßig entfaltenden Erziehung theilhaftig werden konnte, zur Be-

(73.)

die größte Gefahr brachte, da die meisten feindlichen Geschosse gegen ihn geschleudert wurden. Ueberhaupt ist für den Zweck solcher Darstellungen, alten Heldenruhm der einheimischen Heroen zu verherrlichen ganz gleichgültig, ob der Held im Kampfe gefallen; denn auch sein Tod in der Schlacht ist ein Theil seines Ruhmes. — Was nun ist wahrscheinlicher, daß an jenem Orte eine Scene vorgestellt wurde, in welcher um den Leichnam eines zu den Aeakiden gar nicht gehörigen Helden gekämpft ward, oder eine solche, in welcher die beyden größten Aeakiden verwickelt waren, wo der Heldentod des einen dem andern Gelegenheit gab, seine Tapferkeit in ihrem vollen Glanze zu zeigen und den gefallenen Freund und Verwandten vor Entehrung und Schmach auch nach dem Tode zu schirmen? Doch umsonst würde ich darauf ausgehen, Hrn. Hirt zu überzeugen, daß gerade jene Beschaffenheit des Kampfes, welche den Heldentod und den Heldenmuth zweyer Aeakiden und zwar der größten von allen umfaßt, hier der vorzüglich passende, ja der Patrokleia und ähnlichen Sagen gegenüber der allein zulässige Stoff sey; denn was er mir entgegenhält, Aias sey zwar ein Aeakide aber kein Aeginete gewesen, zeiget, auch abgesehen von dem Widerspruche, in den es ihn mit sich selbst bringt, daß es ihm für Auffassung und Beurtheilung des für solche öffentliche Denkmäler zweckmäßigern und vorzüglichern Stoffes ganz und gar an Vorkenntniß und Urtheil gebricht. (1828.)

Daß die Bildsäulen von verschiedener Arbeit sind, darüber stimmen alle Nachrichten überein. Man wird sie demnach als Werke verschiedener Meister anzusehen haben; welcher, bleibt von zweifelhafter Bestimmung; doch ist die größere Wahrscheinlichkeit für die Annahme, daß sie vom ältesten der äginetischen Künstler dieser Epoche, von jenem Meister, welcher im zweyten Gliede aus der Lehre des Dipönus und Skyllis und der ersten durch Bearbeitung des Marmor berühmten Schule abstammte, von Kallon aus Aegina herkommen, und um die 65 Olympiade von ihm selbst und unter seiner Leitung seyen verfertiget worden. Nach Wagner war der Tempel mit Marmorziegeln gedeckt, welche zu sägen, wie wir sahen, Byzes auf Naxos zwischen Ol. 46. 3. und 55. 1. erfand. Das Gebäude kann also nicht weit über Kallon hinaus reichen, und wieder nicht sehr weit unter ihn herab, wegen der starren Alterthümlichkeit der Häupter, Haare und Kleider an den Bildsäulen. Dazu läßt sich von keinem andern Aegineten mit einiger Sicherheit nachweisen, daß er in Marmor gearbeitet habe, als von ihm.

obachtung und Nachbildung dar.[186]) Hier wurde, wie im ganzen Volke, so in dem Künstler der Sinn für das Lebendige in seinen edelsten Formen, jene Alles erfüllende Begeisterung für das Schöne

[186]) Ueber die Gymnasien, als die Orte, in denen durch die auf das sorgfältigste berechnete Kunst der Pflege und Uebung der menschliche Körper gleichsam wie ein Gewächs gezogen und veredelt worden, ist vor allen Lucians vortreffliche Schrift: de Gymnasiis Opp. T. II. pag. 883 seq. Reitz. ganz zu lesen.

Außer dem, daß sie ein treues und lebendiges Bild von den vielen und mühevollen leiblichen Uebungen der griechischen Jugend gibt, und auf das Anschaulichste lehrt, wie aus dem Staub und Sand, aus dem Oel und Koth der Gymnasien Kraft, Gewandtheit und Gesundheit des Leibes hervorgingen, und durch die Anstrengungen auf diesem Gebiete der Jüngling von Müßiggang und Trägheit zur Arbeit, Ausdauer und zum Bestreben um Ruhm und Ehre hingeleitet wurde, liefert sie auch viele Züge, aus denen deutlich wird, wie viel die auf solche Art ausgebildeten und gleichsam ausgearbeiteten Körper an Schönheit gewannen, und wie, da der Jüngling unbekleidet vor den Augen der Menge sich in den Festkämpfen zeigen mußte, das Bestreben wohlgestaltet und schön zu erscheinen, allgemein lebendig war. —||

Nachdem der Skythe Anacharsis, welcher sich in jener Schrift mit Solon unterredet, in Verwunderung ausgebrochen ist über die jungen Leute, welche sich Anfangs ganz friedlich entkleidet und mit Oel gesalbt hatten, „nun aber auf einander stoßen wie die Böcke," indeß andere, ungeachtet der Salbe ringend, „unter vielem Schweiß sich im Kothe wälzen, und einander aus den Händen schlüpfen wie die Aale," andere sich in wundersamer Anstrengung im Lauf, Wurf, Faustkampf und Sprung üben, erklärt Solon dem Gastfreunde die Uebungen, welcher sich weder darein, noch in die öffentlichen Spiele und ihre Kränze zu finden weiß. „Wäre eben die Zeit der Olympien, oder Isthmien," sagt der Weise, „oder Panathenäen, so würde, was dort geschieht, selbst dich überzeugen, daß sie nicht vergeblich um diese Dinge sich bemühen. Denn keine Erzählung könnte dir ein Vergnügen bereiten, wie die Dinge, welche dort geschehen, wie wenn du selbst dort säßest mitten unter den Zuschauern und die Tugenden der Männer erblicktest, die Schönheit der Leiber und die bewundernswürdige Wohlgestalt, die gewaltigen Fertigkeiten, unbekämpfbare Kraft und Kühnheit und Ehrliebe und unbezwungene Gesinnung und unermüdlichen Eifer für den Sieg. Denn ich weiß wohl, daß du nicht aufhören würdest zu loben, zu rufen und zu klatschen u. s. w."

Nachdem die Wichtigkeit solcher Uebungen für Selbstständigkeit und

geweckt, und nach Vernichtung der alten Schranken die Wahrheit und Schönheit der Gestalt, umgeben von Anmuth, Besonnenheit und Sitte, als Spiegel eines in sich wohlgeordneten, beruhigten

Freyheit dargelegt ist, begehrt Anacharsis über das Einzelne weitere Erörterung, sucht aber bey der stechenden Hitze den Schatten, voll Verwunderung über Solon: „daß du, o Solon, schon ein Greis, bey der Hitze weder schwitzest wie ich, noch dich nach einem Schatten umsiehst, da unterzutreten, sondern ohne Beschwerde die Sonne bestehst.“ Solon: „Diese thörichten Arbeiten, Anacharsis, und das beständige Umwälzen in dem Kothe und die Mühseligkeiten im Sande unter freyem Himmel gewähren uns diese Schutzwehr gegen die Anwürfe der Sonne, und wir brauchen nicht mehr den Hut, welcher den Strahl abwehren solle, auf unser Haupt zu setzen.“

Hierauf Erörterungen über die Zwecke des Staates und ihre Förderung durch die Gymnastik. Alle Sorge geht dahin, daß der künftige Bürger gut am Geist und stark am Leibe werde. Nicht hinlänglich scheine es, daß ein Jeder wachse, wie er eben wachse, weder am Geist noch Leibe, sondern daß für beyde Bildung und Pflege nöthig sey. „Das Gleichniß nehmen wir von den Landleuten, welche die Pflanzen, so lange sie klein und zart sind, schützen und umzäunen, daß sie nicht von den Winden verletzt werden. Wenn aber der Zweig sich verdichtet, schneiden sie das Uebermäßige aus, und indem sie den Baum den Winden zu bewegen und zu schütteln preis geben, machen sie ihn fruchtbarer. Die Leiber aber üben wir also: Wir entkleiden sie, wie ich sagte, wenn sie nicht mehr zart und unverbunden (ἀσυμπαγῆ) sind, und suchen sie zuerst an die Luft zu gewöhnen, indem wir sie vertraut machen mit jeglicher Jahreszeit, daß sie weder die Hitze drückt || noch sie auch dem Frost erliegen; sodann salben wir sie mit Oel und erweichen sie, damit sie dehnbarer werden. Denn seltsam ist es, wenn wir meynen, daß das Leder, von Oel getränkt, schwerer zu zerreißen sey und viel länger dauere, das doch schon todt ist, wir aber nicht glauben wollen, daß der Leib, welcher noch des Lebens theilhaft ist, durch das Oel nicht besser eingerichtet werden sollte.“ Dann die vielfachen Uebungen, ihr Gebrauch im Kriege und die Beschaffenheit der so gebildeten Leiber: „Du begreifst wohl, mein' ich, wie sie mit den Waffen seyn müssen, welche selbst nackt den Feind erschrecken könnten, nicht zeigend die träge und weiße Wohlbeleibtheit, oder Magerkeit mit Blässe, wie die Körper der Frauen im Schatten verkommen, zitternd, gleich von vielem Schweiß zerfließend, oder keuchend unter dem Helme.“ — Sodann: „Diese sind uns von brauner Farbe in das Dunkle, von der Sonne angestrichen, von mannhaftem Ansehen, welche die Fülle des Belebten, Warmen und Männlichen zeigen, die einer solchen Wohlgestalt (εὐεξίᾳ) sich erfreuen, weder steif

und klaren Gemüthes zum Kampfziele für die Bestrebungen der Künstler aufgestellt. Das Erz, der Marmor sollte Leben haben, athmen, verlangte die allgemeine Stimme, und nichts die

und dürr, noch von belastender Fülle, sondern wie symmetrisch umrissen (ἐς τὸ σύμμετρον περιγεγραμμένοι), welche das Unnütze und Uebermäßige der Beleibtheit durch Schweiß ausgetrieben, was aber Kraft und Spannung gewährt, unvermischt mit dem Schlechten, zurückbehalten haben und es kräftig bewahren. Denn wie diejenigen, welche den Waizen worfeln, so thun unsere Gymnasien mit den Leibern. Die Spreu und die Hülsen blasen sie weg, die reine Frucht scheiden sie aus und bringen sie zu Haufen." Hierdurch Gesundheit und leichtes Ertragen der größten Anstrengung: „denn vielfach vorher sich abmühen und vorher arbeiten, erzeugt keine Erschöpfung, sondern eine Vermehrung der Kraft, die, aufgeschnellt, völliger wird." — Hierauf von Koth und Staub (feiner Sand) der Palästra. Jener dient, den harten Fall zu verhindern, die Festigkeit und Sicherheit zu vermehren, „denn glaube nur, daß es nichts Kleines ist, einen zu heben, der mit Oel, Koth und Schweiß überzogen ist und sich bemüht, dir zu entfallen und aus den Händen zu schlüpfen." Der Sand dagegen erleichtert den Griff, hemmt den Schweiß und schützt gegen den Wind. „Dazu streift er auch den Schmutz heraus und macht den Mann glänzender. Auch möchte ich dir gern einen der weißen und im Schatten aufgezogenen nahe herstellen, und, welchen du immer aus den im Lykeion Geübten herausgreifen willst, nachdem ich ihm Sand und Koth abgewaschen, daneben, um dich zu fragen, welchem von beyden du wünschen würdest gleich zu seyn. Denn ich weiß, daß du gleich auf den ersten Anblick wählen würdest, auch ohne jeden der beyden in Werken zu versuchen, lieber fest und zusammengedrängt zu seyn (συνεστηκὼς καὶ συγκεκροτημένος εἶναι), als zu zärteln, zu zerfließen und weiß zu seyn aus Mangel und Flucht des Blutes nach den innern Theilen." — Dadurch auch werden sie vom Müßiggang, Uebermuth und Verderben abgewandt und auf das dem Staate Förderliche hingewandt. Die öffentlichen Spiele aber sind nur Mittel, die Gymnasien durch öffentliche Ehre zu heben. „Weil dort die Jünglinge sich vor so einer großen Menge entkleiden müssen, so tragen sie für || Wohlgestalt Sorge, damit sie nicht sich schämen und ein jeder sich zum siegeswürdigsten mache."

Das Folgende gehört weniger für unsern Zweck; aber schon das Gegebene macht es deutlich, wie in den Gymnasien unter solchen Gestalten der Künstler seine Schule fand, und aus diesen Bildern rein entfalteter menschlicher Natur die ganze männliche Kunstwelt der Griechen in zahllosen Bildungen und Abstufungen des Alters, der Schönheit und des Charakters hervorging.

Harmonie der sinnlichen und sittlichen Schönheit aufheben und gefährden. Die Kunst, durch diese Forderung in ihrer Richtung erhalten, ward || eine zweyte Schöpfung menschlicher Gestalt, als des irdischen Abbildes der Schönheit und der Sittlichkeit. Zugleich erhob die Begeisterung für das Schöne über das Zufällige seiner Erscheinung in den einzelnen Formen, und ließ es vor dem Gemüth des Künstlers in verklärter Reinheit sich offenbaren. Es in dieser darzustellen wurde die höchste Aufgabe, nachdem auch die Götterbilder ihre alten Formen abgelegt hatten, und dem Künstler oblag, den Zeus, die Pallas und die andern Bewohner des Himmels in der Erhabenheit und unsterblichen Schönheit, in welcher sie auf dem Olymp erschienen, den Augen ihrer Verehrer zu zeigen.

Unverkennbar erleichterten diesen Aufschwung der Kunst zum Idealen die Homerischen Gesänge und wirkten in dem Gemüth des Künstlers die Erschaffung der göttlichen Gestalten. In dem alten Heldengesang, dessen Kraft und Herrlichkeit das ganze Gemüth des Volkes erfüllte und erhob, sind die Bewohner des Olympus, jeder in großer Eigenthümlichkeit dargestellt. Wie dem gottbegeisterten Sänger, so erschien jetzo dem von ihm erfüllten Künstler der Gott und der Held in ungetrübter Herrlichkeit, und Phidias, wie später Zeuxis, erklärten, daß sie, jener die Majestät des Zeus, dieser die Anmuth der Helena nach Homer und so gebildet, wie durch die Schilderung des Dichters in ihnen die Anschauung sey geweckt worden.

Nachtrag

zur zweyten Abtheilung.

Wie oben am Schlusse der Untersuchungen über den langen Bestand der alterthümlichen Kunst in Griechenland, so finden wir uns auch hier nach Darlegung des Zeitraums, der Ursachen und der Art ihrer endlichen Entwickelung veranlaßt, durch Beachtung der abweichenden oder diesen Abhandlungen entgegengesetzten Ansichten, den Inhalt des Vorhergehenden zu schirmen oder näher zu bestimmen.

Herr Hirt in der oben angeführten Beurtheilung äußert sich hierüber S. 233 wie folgt: „Da nun während der langen ersten Kunstperiode, wie der Verf. annimmt, der Typus unverändert blieb, und jetzt erst, mit dem Beginn der zweyten, die Fortschritte zur Verbesserung und Vervollkommnung der Kunstwerke eintraten, so erwartet man von dem Verfasser hauptsächlich zwey Dinge: erstlich die Motive, welche ein solches Abgehen von dem Herkommen des alten Typus veranlaßten, und zweytens, auf welche Weise und durch welche Künstler vornehmlich ein solches allmähliges Fortschreiten bewirkt ward, so daß Phidias und seine Zeitgenossen in der dritten Epoche das werden konnten, was man ihnen aneignet.“ — Man eignet sonst einem etwas an, was ihm zuvor nicht eigen war, oder nicht dafür erkannt ward, ihm eigen zu seyn. Was also kann Herr Hirt hier meinen? Doch das ist sein Styl und Ausdruck, den sich Jeder, wie er es kann, übersetzen mag. Anlangend die

Sache

Sache, so ist die Aufgabe, welche hier vorliegt, sehr einseitig aufgefaßt und auch das Aufgenommene bunt durch einander gestellt. Denn voran muß doch als wesentlich und die ganze Sache begründend die Beweisführung gehen, daß nämlich in dem genannten Zeitraume sich die Kunst in der That von dem heiligen bis zum vollendeten Styl entwickelt habe, und daran schließt sich wohl eben so natürlich vor Allem genaue Nachricht von den Künstlern, durch welche sie geschah, eine Nachricht, vor welcher Herr Hirt Angabe der Motive begehrt. Offenbar aber muß man zuerst wissen, wer etwas gethan hat, ehe man fragen kann, warum er es gethan hat. Aber außer der Darlegung des Thatbestandes, der Personen und der Motive (um mit ihm dieses, wiewohl für die Sache zu enge, Wort zu brauchen) kommen doch am Ende noch die Art und Weise der Entwickelung zu erwägen, sind die merkwürdigen Erscheinungen, welche sie bietet, zu erklären und ist die Richtung zu bezeichnen, welche die sich entfaltende Kunst verfolgend zu ihrer idealen Höhe sich erhob. Von allen diesen Dingen ist jedes so hauptsächlich wie die zweyte, die er flüchtig aufgegriffen und falsch gestellt hat. Ich bin also diesem Beurtheiler der hier verhandelten Sache gegenüber in dem seltenen Fall, mich gegen den zu kleinen Maßstab zu verwahren, den er an dieselbe gelegt und an dem man, eben weil er der seine ist, gleich vorn herein sein eigenes Vermögen in Auffassung und Bestimmung dieses vielseitigen Gegenstandes messen kann. — Doch auch das Wenige, welches er hier sucht, hat er nicht gefunden: „Wir sind gezwungen zu gestehen, daß wir die Leistungen des Verf. in solchen wesentlichen Hinsichten (?) den Erwartungen nicht ganz entsprechend gefunden haben.“ Aus dem Folgenden geht hervor, daß Herr Hirt ganz und gar nicht gefunden hat, was er suchte, und der mildernde Ausdruck ist ihm offenbar gegen seinen Willen in das Concept gerathen, zumal derjenige, welcher sich gezwungen sieht, etwas zu gestehen, ein großes inneres Widerstreben dagegen verräth: er thut es ungern, sein Gefühl widerstrebt, aber sein literarisches Gewissen gebietet.

So etwas aber hat gar keinen Grund, wo nun nichts weiter gesagt werden soll, als was hier steht. Wie selten entspricht etwas ganz unserer Erwartung, zumal wenn wir mit vorgefaßten Meynungen hinzutreten und unser Urtheil über die Sache schon seit fünfzig Jahren bey uns tragen? Herr Hirt mag also nur frisch herausſagen, daß er hier ganz und gar nicht gefunden, was er gesucht hat, nämlich durchaus nichts von sich selbst, von seinen Hypotheſen, Meynungen und Einbildungen.

Doch wird er wenigstens angeben, was er in Bezug auf jene zwey wesentlichen Hinſichten, wie er es in seiner schielenden Sprache nennt, gefunden hat, zunächst in Bezug auf die Motive, welche die Künstler bestimmten, den alten Typus zu verlaſſen? Auch das geschieht nicht.

„Der Verf. nennt den Styl seiner ersten Epoche den symboliſchen, weil man bis spät nur Götterbilder darstellte. Wie aber die Arbeiten für die Auszierung der Tempel häufiger wurden, und die Götter vielfach neue Beynamen erhielten, und man auch anfing Bildnißstatuen von Athleten und andern um den Staat verdienten Männern aufzustellen, so soll man sich gedrungen gefühlt haben, von dem Symboliſchen abzugehen und mehr zu dem Wahren und Charaktervollen sich hinzuneigen.“

Wenn ihm zuvor die ganze Aufgabe sich in zwey „Hinſichten“ zuſammenzog, so schwindet nun wieder die Darlegung der Gründe jener merkwürdigen Erscheinung, die er unter „Motiven“ begreift, in zwey untergeordnete Aeußerlichkeiten, und von der ganzen Darlegung äußerer und innerer Veranlaſſungen, aus denen die Kunstentwicklung als eine nothwendige Erscheinung des sich in allen Theilen seiner Einsicht und Bildung von überlieferten Formen zur freyen Forschung und Ergründung emporschwingenden Griechenlands in der Abhandlung hergeleitet wird, ist in dem Augenkreis dieſes Geistes nur dasjenige, was von Vervielfältigung der Beynamen und Einführung der Portraitstatuen zu Anfange gesagt wird, eingetreten.

Nach dieſem schönen Eingange, wo ein Jeder lernen kann, wie man ein wissenschaftliches Problem auffaſſen und wiedergeben

und dabey seine Gewissenhaftigkeit neben seiner Geschicklichkeit in gehörigem Lichte zeigen kann, geräth er in jene Widersprüche hinein, welchen anheimzufallen fortan das unvermeidliche Loos Aller ist, die gegenüber den neugewonnenen Einsichten in den frühern Bestand der Kunst bey den Griechen und in die Gründe ihrer späten Entwickelung sich von den alten Vorurtheilen ihrer Jugend und der lange nach und wieder erzählten Kunsthistorie nicht frey machen können. Erstlich meint er, daß gleich bey ihrer anfänglichen Gestaltung durch die von ihm eingeführte spätere ägyptische „Technik" die griechische Kunst „ein Princip in sich trug, welches die Künstler begünstigte, immer weiter zu streben und das Vollendete darzustellen," und ohne weitere Erläuterung überläßt er uns, über dieses Kunstorakel nachzudenken, was nämlich ein Princip sey, das die Künstler begünstiget, das Vollendete darzustellen, und welchen geheimen Sinn Worte haben können, die weder grammatisch gebraucht noch logisch verbunden sind. Hierauf heißt es, „man könne ungeachtet dessen nicht in Abrede seyn (stehen), daß auch bey den Griechen die Nachahmung eines ältern Typus vorhanden gewesen sey," wo wir also, wenn das der Sinn jenes Ausspruches ist, gleich die ersten durch ägyptische Technik gebildeten Künstler vermöge eines ihnen inwohnenden Principes zur Vollendung streben, dabey aber nach einem ältern Typus arbeiten sehen.

Wäre mit Herrn Hirt auf irgend einem Wege historischer Folgerung etwas anzufangen, so würde sich gleich hier Gelegenheit zeigen, ihm die Augen zu öffnen. Wer nämlich einen überlieferten Typus annimmt, nach dem die Künstler arbeiten, und dessen Satzungen sie ihr Bestreben nach dem Vollkommenen unterordnen, der ist auch genöthiget, den Ursprung jenes Typus in die Zeit des fernen Alterthums zu rücken, in welchem allein Einrichtungen und Gewohnheiten sich begründeten, deren Einfluß sich gegen bessere Einsicht bis spät herab zu behaupten im Stande war. Wer aber die Griechen erst um die Zeit von Psammetichus durch Einfluß einer ägyptischen Technik zu einer bestimmten Kunstform gelangen läßt, wie Herr Hirt, und in einem Zeitalter,

welches die Jugend des sich in Freystaaten und den neuen Ordnungen des Lebens neugestalteten Hellas umfaßt, die erste Kunst unter den Griechen einführt, hat die Bildung eines festen, durch alte Form und Scheu vor Umänderung bewahrten Typus selbst bis auf die Möglichkeit aufgegeben, und muß er ihn dennoch anerkennen, so gewährt er das Schauspiel eines Mannes, dem selbsterſonnene Trugbilder gegenüber der Wirklichkeit der Erscheinungen in Zwietracht gerathen und in unlösbarem Gewirr das Haupt umschwirren. Hr. Hirt scheint von diesem seinem Zustand wohl selbst eine Ahnung zu haben. Darum nennt er jenen Typus nicht einen alten, sondern einen „ältlichen," so einen μεσοπόλιος, den er an den Kunstwerken aus Aegina nachweiset; indeß steht hinter diesen äginetischen, wie bekannt, in noch frühern Werken ein anderer von weit größerer Starrheit und Steifigkeit, z. B. in den Reliefen von Selinunt, der denn doch wohl der alte seyn wird, und die Sache bleibt demnach, wie wir sie bezeichnet haben. In Schilderung dieses Styles waltet auch bey ihm die Vorstellung des Conventionellen, welches unlautere, für die Sache, von der es sich hier handelt, nichts sagende Wort statt der hier nöthigen Anerkennung einer durch alte Satzungen bewahrten und überlieferten Form einen Begriff moderner Ansicht und Mode unterschiebt. Auch Herr Hirt erkennt an, was Allen offen liegt, daß die Urheber der ägyptischen Bildsäulen Besseres zu machen verstanden, und das „Conventionelle" daran nicht Unbeholfenheit, sondern „Absichtlichkeit der Künstler war." Er meint, um seine Rede deutlich zu geben, daß die Künstler nicht aus Unbeholfenheit sondern mit Absicht die Starrheit der Gesichtsbildung, der Haare, der Gewänder wiederholt hätten. Wenn er keinen Grund findet zu glauben, daß diese „Nachahmung alterthümlicher Unbeholfenheit in einem gesetzlichen Ausspruche gelegen habe," was sagen will, daß die Künstler durch einen „gesetzlichen Ausspruch" genöthigt gewesen, gegen besseres Wissen und Wollen jene alterthümlichen Formen zu wiederholen, so hat er ganz recht in Bezug auf den gesetzlichen Ausspruch, im Fall er darunter die Formel eines ψήφισμα, ein vom Volk gegebenes

Gesetz versteht, dergleichen für diesen besondern Fall in Griechenland nicht denkbar ist, unrecht aber, wenn er hier nicht ein νομιζόμενον, einen νόμος im griechischen Sinne anerkennt, einen Zweig des weitverbreiteten τὰ πάτρια μὴ κινεῖν; unrecht auch, wenn er das durch jene Nachahmung Wiedergegebene ohne Weiteres „alterthümliche Unbeholfenheit" nennt. Ein Theil davon, wie z. B. Stellung der Pallas, besonders der Füße, ist rein symbolisch, in einem andern z. B. in dem Ausdruck der Gesichter ist die alte Schlichtheit mit einem gewissen Gefühl für Charakter und Ausdruck vermählt. Denn was man auch über die Starrheit jener äginetischen Gesichter sagt, doch ist offenbar, daß das Weibliche in dem Pallaskopf, das Heroische in den starken Zügen des Hercules, der jugendliche Muth in den Mienen des Bogenschützen und die männliche Heldenkraft in den bärtigen Kämpfern auch in den noch vom alten Gepräg gestempelten Formen schon sichtbar genug gebildet ist. Wird hierin alterthümliche Unbeholfenheit gesucht, so ist man in Gefahr, das Wesentliche der Sache ganz zu verkennen, nämlich die sehr sichtbare alterthümliche Beholfenheit, die nur überlieferte Formen ehrt und sich auch in ihnen nach ihrer Absicht wohl zu bewegen weiß. Wenn er „Liebe zum Altmodischen" und die „Volksempfindung" als Gründe nennt, die jenes alterthümliche Gepräg bewahrt, so wird Jeder, der das Alterthum aus ihm selber kennt, diese modernen und unstäten Ausdrücke leicht mit denjenigen vertauschen, statt deren sie sich eingedrängt. Ist aber hier Alles auf eine gewisse Mode und Wirkung des „Conventionellen" zurückgebracht, so bedarf es natürlich keiner großen Mühe, die Umgestaltung in das Vollendete zu erklären. Wir hören von Neuerungen, die „in solchen Fällen stattfinden" und die „nicht immer leicht Eingang finden, von Vorurtheil, „das dagegen strebt und nur allmählig besiegt wird," bey einem Volke früher, bey dem andern später, und mit dieser Auszahlung einer abgegriffenen Scheidemünze unseres althergebrachten archäologischen Verkehrs wird der Leser abgefunden, welcher nach den Gründen der wichtigen und schwierigen Dinge fragt, von denen hier gehandelt wird.

Lyon's outline of the Egina Marbles. Liverp. 1819. fol.

So viel nun sagt uns zu unserer Belehrung Herr Hirt von den „Motiven," welche das Abgehen von dem „hergekommenen alten Typus" veranlaßten, oder vielmehr sagt er nicht davon, denn dem aufmerksamen Leser ist nicht entgangen, daß er eben Alles in jenes begünstigende Princip, das der Künstler in sich trug, unterbringt, und dann nur von den Hemmungen spricht, die es durch Vorurtheile erfahren soll. Hiernächst kommt er auf die Weise und die Künstler, durch welche vornehmlich ein solches allmähliges Fortschreiten bewirkt wird. Die Abhandlung stellt, wie bekannt, die Nachrichten über die Künstler einzelner Länder erst geographisch zusammen, um zunächst in Uebersicht zu bringen, was von den einzelnen Schulen in Attika, Sikyon, Argos, Lakedämon, Aegina und auf andern Inseln Historisches überliefert worden ist, dann vereiniget sie die Namen, an welche die alten Kunstlehren die einzelnen Stufen der Entwickelung anknüpfen, und zeiget, was von ihren aus Anschauung und mehr denn Hirtischer Einsicht geflossenen Lehren sich bey Quintilian, Cicero, Plinius u. A. erhalten hat. Nach Herrn Hirt aber hätte man in Hinsicht der Künstler und der Werke, die beytrugen, die Entwickelung der Kunst allmählig herbeyzuführen, mehr Zusammenhang erwarten dürfen. „Aber der Fehler lag zum Theil schon in dem früheren Zuschnitt. Hätte der Verfasser, anstatt einen so alten Kunstbestand bey den Griechen anzuerkennen, denselben erst um Ol. 30 — worauf alle Nachrichten hinweisen — entstehen lassen, und zwar dadurch, daß den Griechen vergönnt ward, in dem für sie eröffneten Aegypten sich frey umzusehen; so hätte es (?) nicht fehlen können, wahrzunehmen (soll wohl heißen, so hätte er nicht umhin gekonnt wahrzunehmen), daß die verschiedenen Techniken, zwar verhältnißmäßig in kurzer Zeit, doch nur allmählig unter den Griechen verbreitet worden, und auch die Kunstübungen nur allmählig unter den griechischen Völkern gedeihen und vorwärts schreiten konnten." Vor Allem hemmt auch hier jene bey jedem Schritt wiederkehrende Verlegenheit mit dem Hirtischen Styl; er ist in Ausdruck und

Redefügung das treue Gegenbild seiner Forschungen. Was sollen z. B. wohl die Techniken seyn. Techniker sind nicht gemeint, denn die werden nicht verbreitet, also in der That nicht τεχνικοί sondern τεχνικαί; und was ist hiebey zu verstehen, welche Ellipsenlehre wird uns den fehlenden Begriff an die Hand geben? Wir wollen indeß annehmen, daß Kunstfertigkeiten, Kunstpraxis, oder wie man das Ding nennen mag, daß τεχνικαί ἐμπειρίαι gemeint seyen. Was aber sollen wir mit Techniken beginnen, die sich in kurzer Zeit, doch nur allmählig verbreiten, zu welcher Art von Verbreitung sonst lange Zeit gehört, und was erst mit Kunstübungen, die auch nur allmählig „vorwärts schreiten" konnten, weil „den Griechen um Ol. 30 vergönnt war, sich in Aegypten umzusehen?" Wo ist hier auch nur ein Schatten von Zusammenhang zwischen dem, was als Ursache und Wirkung hier zusammensteht? Doch man sieht, wo der Verfasser hinaus will: „Wie wir sollt ihr werden, denken und urtheilen, sonst werdet ihr nicht in das Reich der archäologischen Wahrheit eingehen." Da nun hiezu wohl Niemand mehr die geringste Neigung verspürt, wird man gestatten, daß ich an seinen Belehrungen mit bestem Danke für „gehabte Mühe" vorübergehe, aber im Vorbeygehen noch einen Blick auf die bunte Liste von Künstlern werfe, die nach ihm „beytrugen, die Entwickelung der Kunst allmählig herbeyzuführen." Man wird auch hier ein lang abgeschlossenes Kapitel aus gelb gewordenen antiquarischen Heften leicht erkennen. Voran geht, wie sich gebührt, der Töpfer Dibutades sammt Euchir und Eugrammus, sammt der Auswanderung des Demaratus nach „Tarquinium" (was wohl Tarquinii seyn wird). Nicht lange darnach entsteht auch das Treiben der Metalle zu Kunstwerken mit dem Hammer und die Verfertigung aufgelegter Arbeit. Wir Andern meinten, das seyen Uebungen schon der Homerischen Zeit; aber die hat Herr Hirt, wie wir wissen, längst bewältigt und abgethan. Sie bestehen nur noch frisch und lebendig im Homerischen Gesange, nicht mehr in dem Kreise seiner Vorstellung

und Lehre. Hierauf Dipönus und Skyllis, die „Familie des Anthermus und Bupalos" auf Chios. Jene haben nach Plinius durch Marmorarbeiten Ruhm erlangt, diese schon das Bildniß des Hipponax zum Gespött ausgestellt, und ihre Bildwerke mit dem bekannten, das Gefühl ihres Ruhmes ausdrückenden Verse geschmückt; aber Herr Hirt weiß, daß sie alle zusammen noch „keine großen Fortschritte gemacht haben konnten." Das aber erkennt er aus einer — in Erz getriebenen Statue des „Jupiters von Learchus von Rhegium," der ein Schüler von Dipönus und Skyllis war. — Dieser Jupiter nun ist allein aus Paus. III. 17. 6 bekannt; Pausanias aber beschreibt die Art seiner Verfertigung und nennt ihn die „älteste Arbeit in Erz," ohne von dem Styl irgend eine weitere Andeutung zu geben. Wie also hängt es wohl zusammen, daß Bupalus, Marmorarbeiter aus Chios, keine „großen Fortschritte" gemacht, weil Learchus aus Rhegium das älteste Erzbild gehämmert hatte? Und, noch mehr, wie kann daraus, weil einem angeblichen Schüler von Dipönus und Skyllis dieses älteste Werk in Erz beygelegt wurde, geschlossen werden, daß seine berühmten Lehrer auch „keine großen Fortschritte gemacht haben konnten?"

Wir bitten den Leser, dieses neue Specimen archäologischer Kritik und Herleitung wohl zu beachten, das in diesem ganzen Gebiet allein in dem späten aus ägyptischer Weisheit des Hrn. Hirt nachgewiesenen Ursprunge der griechischen Kunst seines Gleichen und sein Gegenstück hat. Ja, was noch mehr in das Unglaubliche geht, die ganze Meldung, daß Learchus des Dipönus Schüler sey, worauf doch allein noch als auf einen, wenn gleich noch so gebrechlichen Halt jene Folgerung sich stützt, muß ihr vollends entzogen werden. Pausanias führt zwar an, daß er nach einer Sage des Dipönus und Skyllis Schüler gewesen, fügt aber gleich hinzu, daß nach einer andern Dädalus selbst ihn gelehrt: ὃν Διποίνου καὶ Σκύλλιδος, οἱ δὲ αὐτοῦ Δαιδάλου φασὶν εἶναι μαθητήν. Nun zeiget die Art, wie das Bild gemacht war, daß es ein σφυρήλατον

war, und eben sowohl deßhalb, als weil es vom Pausanias für das älteste Erzwerk von allen erklärt wird, folgt, daß es vor Rhöcus, dem Erfinder des Erzgusses, entstanden war, zumal Pausanias nach X, 38, 3 ein Erzbild der Nacht im Tempel der ephesischen Artemis von des Rhöcus Arbeit sah, und dadurch, daß er die Arbeit jenes Learchus für die älteste von allen in Erz erklärt, sie über die genannte, somit aber über ihren Urheber hinausrückt, der nach Plinius vor dem Sturz der Bacchiaden und vor Ol. 30 gelebt hat. Wir haben zwar oben gesehen, wie Herr Hirt den Rhöcus zu Polykrates herabbringt, aber ganz auf eigene Rechnung und aus Gründen, welche seinen hier entwickelten an Bündigkeit und Stärke nicht nachstehen, und die in Zukunft Niemanden mehr täuschen werden. Man darf sofort die andere Meldung bey Pausanias ohne Bedenken gelten lassen, daß Learchus zu den Dädaliden, d. h. zu den Meistern der ältesten griechischen Kunstübung gehört, deren Zweige, wie wir gesehen haben, mit dem Namen des Dädalus über Attika, Kreta, Sicilien und Rhodus verbreitet waren. — Nach jenen unvergleichlichen Erörterungen, welche den Künstlern in Marmor von Chios und Kreta „die Fortschritte" absprachen, weil der aus Rhegium das älteste Erzbild gemacht, äußert sich Herr Hirt, daß die alterthümliche kleine Bronze der Sammlung Nani mit der Inschrift *ΠΟΛΥΚΡΑΤΕΣ ΑΝΕΘΕΚΕ* vom Könige von Samos sey geweiht worden, dieser reiche und prachtvolle Monarch also sich seines Charakters entäußert, um den Göttern eine Gabe von etwa fünf Drachmen werth anzubieten und noch dazu seinen Namen auf solch eine Kleinigkeit einzugraben, und läßt dann eine trockene Aufführung der Künstler um Ol. 60 folgen, wobey man bedauern müsse, kein sicheres auf uns gekommenes Denkmal aus dieser Zeit nennen zu können. Hiernächst von denen um Ol. 70 — 80, unter welchen die Kunst sich noch bedeutender „gebessert haben muß," worauf dann nach Ol. 80 er mit leichtem Fuß bey Phidias und seinen Kunstgenossen Myron, Polyklet u. A. ankommt, denen er je-

doch rückgängig einen Schweif älterer Namen anhängt, um mit der Behauptung zu schließen, daß die Bildsäulen aus Aegina der Zeit des Onatas angehören. Damit sind wir aber nun schon am Ende der unsern Gegenstand betreffenden Erörterungen. Die Aussicht über Gründe des Bestandes der alten Kunst und ihrer Entwickelung hier Belehrung zu finden ist ganz verschwunden; dagegen wird ein Gewebe willkürlich ersonnener Hypotheſen und falscher Schlußfolgen demjenigen über das Haupt geworfen, der es geschehen läßt, und ihm zum Trost und zur Entschädigung eine Anzahl trockener Paragraphi aus einer Kunstgeschichte zum Besten gegeben, wie sie Herr Hirt seit einer langen Reihe von Jahren, seines Erfolges sicher, vor geduldigen Zuhörern mag gelehrt haben.

Von Herrn Hirt wenden wir uns zu Herrn K. O. Müller, welcher XXXVIII. S. 273 denselben Gegenstand behandelt hat; aber seltsam genug scheint ihm die Sache, welche, wie wir gesehen, zu den schwierigsten gehört, keiner Erklärung bedürftig, oder nach einer Art von Verhängniß eingetreten zu seyn: das Handwerk im einfachen Sinne der Väter wurde fortgeübt, „bis auch hierin die in den organischen Gesetzen des hellenischen Lebens bestimmte Zeit um war, und der lebendige Funke schöpferischer Kraft sich entzündete, worauf allerdings in wenigen Jahrzehenten mehr hervorgebracht wurde als vorher in ganzen Jahrhunderten.“ Das wird nun Manchem recht gut und schön klingen, zumal wenn er sich aus der dürren Heide des Hirtischen Grases auf Einmal auf diese poetische Flur versetzt fühlt; uns aber wird es mehr Mühe kosten, diesem leichten Schwunge zu folgen, als jener schwerfälligen Prosa. Vor Allem, was kann er gemeint haben? Wir wissen, daß er seine Ansicht von dem Ursprunge der griechischen Kunst organisch nennt (XXXVI. S. 174). Nun erscheinen hier die organischen Gesetze des hellenischen Lebens, und in denen ist eine Zeit bestimmt, man sieht nicht recht wofür; indeß die bestimmte Zeit ist um, und was geschieht nun? Es entzündet sich ein Funke, dieser, der Funke selbst, ist ein lebendiger, dem gegenüber also wohl

auch ein todter Funke denkbar seyn wird. Dazu ist es ein Funke nicht etwa von Licht, Flamme, Feuer, sondern von Kraft, die als eine schöpferische bezeichnet wird. Also hellenisches Leben, organische Gesetze desselben, eine darin bestimmte Zeit, ein Ablauf derselben, hierauf ein lebendiger Funke, der sich entzündet, nicht von Feuer, sondern von Kraft und zwar von schöpferischer Kraft, was denn, zusammengestellt, ein solches Gewirr von disparaten Begriffen und Bildern liefert, daß man wohl kaum irgendwo ein ähnliches bey Erklärung wichtiger Probleme der Geschichte auffinden wird. Geht man auf den Gedanken, welcher hinter diesen mißgeschaffenen Redeweisen durchschimmert, so meint der Verfasser, daß die Entwickelung der Griechen, aus einem innern Triebe hervorgehend und gemäß den Anlagen ihres Geistes sich gestaltend, zu einer Zeit so weit gediehen sey, daß sie auch die Kunst umfaßt und umgebildet habe. Das sagt nun freylich nichts aus; es bezeichnet eben gerade nur das Problem, von dessen Lösung es sich handelt, und die Frage kommt nur in anderer Wendung zurück: warum denn gerade damals die Entwickelung eingetreten, nicht früher, nicht später? oder in des Verfassers Sprache: warum damals die Zeit um war, und der Funke sey es gezündet oder geschaffen hat? Hierauf antwortet er, S. 273: „Warum gerade jetzt — davon kann man den hinreichenden Grund eben so wenig in äußern Umständen nachweisen, als davon, warum die Hellenen überhaupt so kunstsinnig waren; es war der natürliche Entwickelungsgang des hellenischen Geistes," ein Ausgang, welcher des schimmernden Einganges, den wir gesehen, vollkommen würdig ist. Warum waren die Hellenen so kunstsinnig? Davon läßt sich „in den äußern Umständen" kein Grund nachweisen. Dieses begreift sich, als Behauptung, wiewohl sie, um haltbar zu seyn, bedeutend beschränkt werden müßte; denn daß der hellenische Kunstsinn, eine besondere Richtung des Sinnes für das Schöne, gar sehr durch äußere Umstände, durch Himmel und Meer und Erde von Griechenland, wie durch Leben und Sitten des Volkes bedingt, davon getra-

gen, dadurch gepflegt ward, ist doch wohl offenbar, und unbegreiflich bleibt, wie Jemand, der von organischer Ansicht, organischen Gesetzen des hellenischen Lebens so erfüllt ist, sich über den höchsten Organismus getäuscht und übersehen hat, daß eben Hellas in seiner überschwänglichen Herrlichkeit, Anmuth, Fülle und Eigenthümlichkeit die Hellenen erzogen hat. Was aber soll man erst davon sagen, daß sich in äußern Umständen kein Grund nachweisen lasse, weßhalb die bildende Kunst sich nicht früher als nach der 50. Olympiade entwickelt habe, und daß man es bey der weiten Formel, es sey das der natürliche Entwickelungsgang des hellenischen Geistes gewesen, müsse beruhen lassen? Jedermann wird einleuchten, wie nach dieser Methode Forschung und Erforschung des griechischen Alterthums zur leichtesten Sache von der Welt wird. Warum z. B. bildeten die dorischen Stämme nicht ein eigenes Epos neben dem achäisch-jonischen der Homeriden? warum entfaltete sich die Lyrik erst seit Terpander in Lesbos und erst nach oder durch Archilochus unter den Joniern? „Die in den organischen Gesetzen des hellenischen Geistes bestimmte Zeit war noch nicht um," „es war nicht im natürlichen Entwickelungsgang des hellenischen Geistes." Oder endlich warum wurden in Athen seit Perikles alle Theile hellenischer Bildung vereiniget, und in der Plastik wie in der Poesie zu großen und unter sich analogen Ganzen der bildenden und dramatischen Kunst vereiniget? und warum so schnell? „Weil damals sich der lebendige Funke schöpferischen Geistes unter den Athenäern entzündete, worauf allerdings in wenigen Jahrzehenten mehr hervorgebracht wurde, als vorher in ganzen Jahrhunderten." Das Alles aber versteht sich von selber, „es ist die natürliche Entwickelung des hellenischen Geistes." — Man sieht, wozu es gut ist, solche Formeln zu wissen und dem Gedächtniß wohl einzuprägen. Wer sie besitzt, wird bey keiner Aufgabe der historischen Philologie in Verlegenheit seyn, sondern nach Bedarf eine jede Frage mit der oder jener, welche sich eben darbietet, abweisen. Das ist leicht, erwirbt Zustimmung und bringt Ehre bey allem Volke. Nur werden freylich die etwas mürrischen Forscher, die rerum perscru-

tatores, das patientissimum mortalium genus, wie sie ein Alter nennt, kommen und begehren, daß ihnen vom Herrn Verfasser, was er den natürlichen Entwickelungsgang nennt, näher bestimmt und erklärt werde. Die Entwickelung der Griechen hat allerdings ihren bestimmten Gang. Ist er ein natürlicher, so wird er sich als ein solcher aus der Anlage des Volkes und seinen Schicksalen, aus der Art und dem Grund seiner früheren Bildung, aus Einwirkungen von Staat, Gesetzen, Sitten, Erziehung, Cultus und seinen Feyern und Festen, aus gegenseitiger Wirkung und Belebung der einzelnen Künste, nicht nur der Plastik, Malerey, Architektur, sondern auch der Musik, Poesie, Orchestik erklären lassen. Erst wenn Alles dieses dargelegt ist, wird man den Gang jener Entwickelung als einen natürlichen, als einen „nach den organischen Gesetzen" eintretenden begreifen; das Alles aber von vorn herein postuliren oder gar als überflüssig von sich stoßen, zeugt von einer wundersamen Umkehrung der Begriffe, nach welcher vorausgesetzt wird, was zu beweisen ist, und für Beweis gilt, was nichts als eine Voraussetzung ist, ein Verfahren, das am unbegreiflichsten bey einem Manne wird, dem Geist und Gelehrsamkeit in so hohem Grade zu Gebote stehen, und der nun, nachdem er früher auf organisches Leben in der griechischen Kunst gedrungen, wo sie noch in überlieferten Formen sich bewegte, jetzo wo dieses waltend hineintritt und gestaltend aus ihr hervorbricht, es der Sache nach aufgibt, und sich in eine Art von Fatalismus, der eine Erklärung so unnöthig als unmöglich macht, gerade da hineinwirft, wo es galt, jenes „organische Leben," um mit ihm den Ausdruck zu brauchen, in seinen Wirkungen nachzuweisen, diese aber aus seiner Natur und dem Einfluß äußerer Lagen und Verhältnisse herzuleiten.

Dritte Abtheilung,

die Epoche des vollendeten Kunststyls enthaltend.

1825.

Die zwey Abhandlungen über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, welche der hier folgenden vorangingen, haben jene Kunst in ihrer ältesten Form und in ihrer Entwicklung dargestellt. Wir sahen sie in der ersten sowohl aus einheimischen Anfängen als auch durch fremden Einfluß sich gestalten, und bereits vor der Homerischen Zeit durch die ältesten Dädaliden zu einer festen durch Gebrauch und Cultus geheiligten Form gelangen, welche bis in die ersten Zeiten der Perserkriege sich ohne bedeutende Veränderung des Wesentlichen als ein symbolisch heiliger Typus überlieferter und meist religiöser Gestalten fortgepflanzt und über fünfhundert Jahre erhalten hat. Wir folgten hierauf in der zweyten Abhandlung der bildenden Kunst auf dem Anfangs langsamen, dann raschen Gange der Entwicklung, auf welchem sie aus der abgeschlossenen Alterthümlichkeit der überlieferten Form hervortrat, und, die Nachbildung angenommener Gestalten mit der Nachahmung der Natur vermählend, durch beyde bis zur Darstellung des Ideals, der göttlichen Natur in menschlicher Gestalt, gelangte. Die Zeit von den letzten Dädaliden bis zu den ersten öffentlichen Arbeiten des Phidias, etwa ein Jahrhundert, war hinreichend, die Kunst zur Erkenntniß und Offenbarung ihrer höhern Natur zu erheben, und ihrem Alterthum, dem beschränkten Kreise symbolischer Formen, ein heiteres Reich der Schönheit göttlicher und

menschlicher Bildungen entgegen zu stellen. Als die geheime Triebkraft dieser großen und überraschenden Erscheinung wurde hinter dem, was die Eigenthümlichkeit der griechischen Staaten und Einrichtungen und die Gunst der Zeiten der Kunst Förderliches darbot, die damals zuerst unter dem menschlichen Geschlecht erschienene Macht freyer Forschung nachgewiesen; das uralter Fesseln entledigte, selbstständige Denken, welches in demselben Zeitalter das öffentliche Leben mit weisen Einrichtungen und Gesetzen geschmückt, die Poesie mit neuen Gattungen bereichert, die Tonkunst geschaffen, den Grund der mathematischen Wissenschaften, der Astronomie, der Heilkunde gelegt, und als die allgemeine Form und Trägerinn geistiger Selbstständigkeit und Würde die Philosophie erzeugt und gestaltet hat. Doch wurde nicht übersehen, daß dem Triebe, das Alte neu und besser zu bilden, die Entschlossenheit zu bewahren zur Seite ging, daß die Einsicht in || das Bessere von der Ehrfurcht vor dem Ueberlieferten in den Schranken einer besonnenen, aber deßhalb um so bestimmter zum Ziele führenden Bewegung gehalten wurde, und ohne gewaltsamen Umsturz die neue vollendete Kunst aus der alten allmählig als eine Verjüngung derselben hervorbildete.

An diese Epoche der Kunstentwicklung schließt sich eine dritte, des unveränderten Bestandes der vollendeten Kunstformen, an, welche den Gegenstand des Vortrages bilden wird, für den ich Ihre Aufmerksamkeit und Nachsicht jetzt in Anspruch nehme. Wir werden zuerst zeigen, daß diese Epoche der vollendeten Kunst nicht schnell vergänglich und dem Wechsel der Zeiten unterworfen war, sondern von Phidias und der marathonischen Schlacht bis auf Hadrian und M. Aurelius, gleich der ältesten, in ihren besten Werken über fünfhundert Jahre bestand, hiernächst aber die äußern und innern Ursachen dieser langen Dauer, und zuletzt die Veränderungen nachweisen, welche sie, ohne zu entarten oder zu sinken, in ihrem Typus während ihres langen Flors erfahren hat.

Durch Phidias und die ihm gleichzeitigen Genossen seines Ruh-

mes war die Kunst zu ihrer größten Höhe gelangt, und durch ihre Zöglinge auf derselben befestiget worden [1]). Daß hierauf trotz der politi-

[1]) Die Schüler der großen Meister, welche die Kunst vollendet, des Myron, Pythagoras, Phidias, Polycletus aus Sikyon, füllen hauptsächlich den ersten Zeitraum der vollendeten Kunst, vom persischen bis zum Schlusse des peloponnesischen Krieges, und wir werden deßhalb zunächst von ihnen hauptsächlich in so weit handeln, als sie noch Stoff zu chronologischen Erörterungen bieten, und dann einige alte Kunstgenealogien, deren Glieder sich über dieselbe Zeit ausbreiten, beleuchten.

Als des Myron Schüler kennen wir den Lycius, Plin. H. N. 34. Sect. 19. S. 109 und 163. VII. Anmerk., der sein Sohn war, wofür Athenäus, B. 11. S. 488. D. den Polemon ἐν πρώτῳ Ἀκροπόλεως als Zeugen anführt. Dort wird auch erwähnt, daß nach dem Grammatiker Didymus die von Demosthenes genannten Λυκιουργεῖς φιάλαι den Namen von diesem Lycius hätten, und nach Athenäus auch im Harpokration Lex. Rhet. s. v. λυκιουργεῖς, an beyden Orten mit Widerspruch.

Plinius H. N. 34. Sect. 19. p. 125. nennt von ihm Argonauten und einen erlöschendes Feuer anblasenden Knaben, ein seines Lehrers würdiges Werk: qui fecit dignum praeceptore puerum sufflantem languidos ignes et Argonautas. Von den Argonauten dieses Meisters ist nichts weiter bekannt; und ehe man mit Visconti Mus. P. Clement. Th. III. S. 56. das in mehreren Nachbildungen erhaltene, früher Cincinnatus, seit Winckelmann Jason genannte Marmorbild daher leiten könnte, müßte erst erwiesen seyn, daß es ein Jason sey, was durch die allgemeine Zustimmung, welche diese, in ihren Gründen schwache, und die Statue nicht erklärende Annahme gefunden hat, noch keineswegs erwiesen ist. Sie gehört zu einer beträchtlichen Anzahl ähnlich gestellter Werke, die ihren ersten Typus schon in der Procession um die Cella des Parthenon haben. Sie stellen einen sich rüstenden Mann vor, der, während seine Hände noch mit Anlegung der Sandalen beschäftigt sind, mit seinem Geiste schon vorwärts dringt. Belehrend ist hierin besonders die schöne Bildsäule Alexanders des Großen in der Glyptothek, die sehr passend in der Nähe des Jason aus dem Palast Braschi aufgestellt ist, und in Rom im Hof des Palastes Altemps in einer kolossalen Bildsäule sich wiederholt findet. Hier ist der Panzer, welcher neben dem Helden steht, und sein in Begeisterung aufwärts dringender Blick ein doppeltes sehr entscheidendes Motiv zur Erklärung der Handlung. Der Feind ist nahe, es gilt sich zur Schlacht zu rüsten, und während dieses geschieht, leuchtet über dem Antlitz schon die Begeisterung des bevorstehenden Kampfes. Diesen Alexander, an dem Arm und Beine fehlten, hat Thorwaldsen — mit einer Oelflasche (λήκυθος) in der auf dem Knie ruhenden Hand — ergänzt, worüber mich weitläuftiger zu erklären, ich durch die Verehrung gegen den größten Plasten der neueren Zeit abgehalten

politischen Stürme, welche der fast dreyßigjährige Kampf zwischen

ten werde. || In ähnlicher, wenn auch weniger bewegter Handlung sind alle Bilder der Art, auch der Jason hier und der in Paris, und was man neben dem Pariser für eine Pflugschar gehalten, ist eine Beinschiene (κνημίς), welche als Nebenwerk und an der Erde liegend eben so versäumt ist, wie der andere Schuh dabey, und deßhalb etwas roh aussieht. Auch war 14 von Lycius zu Olympia neben dem Hippodamion auf einem marmornen Halbkreise Zeus, den Thetis und Hemera (Eos) um das Leben ihrer Söhne flehten. Diese Gruppe war in der Mitte, und die beyden Göttinnen werden seine Kniee umfaßt haben. An den beyden Enden des Halbkreises einander gegenüber standen Achilles und Memnon, offenbar als zum Kampfe gerüstet; neben ihnen und einander ebenfalls gegenüber Odysseus und Helenus, als die Weisesten beyder Heere; dann Menelaus und Paris, als die natürlichen Feinde, dann Diomedes dem Aeneas, Ajax dem Deiphobus entgegen, also außer der mittleren Gruppe noch zehn Bildsäulen. Das große Werk war ein Weihgeschenk von Apollonia am ionischen Meerbusen, aus der Siegesbeute von den Abantern.

Diese Nachricht ist hier ausführlich eingerückt, weil sie zu den wenigen gehört, welche wir über die Anordnung und Aufstellung größerer Statuengruppen bey den Alten haben, und in dieser Hinsicht sehr belehrend ist. Daß die Form des Halbkreises dafür auch sonst gewöhnlich war, zeigt die in Ithaka gefundene, aus kleinen bronzenen in einen Halbkreis vereinigten Figuren bestehende Wiederholung einer Gruppe, welche die Scene der Fußwaschung nach Odysseus Heimkehr darstellte, und von der Hr. v. Bröndsted nur das Bild des Odysseus selbst erhalten konnte. Vergl. im Giornale Arcadico Vol. LII. S. 25. die Abhandlung über die Statue der Penelope im Vaticanischen Museum. Wir geben diese Bemerkungen besonders denen zu erwägen, welche, nachdem einmal Statuengruppen aus Giebelfeldern der Tempel bekannt geworden sind, bemüht scheinen, Alles der Art in dieselbe Form der Aufstellung und in dem Giebel irgend eines Tempels unterzubringen, die Niobebilder nicht ausgenommen. — Andere Schüler des Myron sind nicht bekannt.

Auch von Pythagoras aus Rhegium wird nur Einer, Sostratus, sein Schwestersohn, Plin. H. N. §. 5. a. a. O. S. 116., und von diesem nichts als der Name erwähnt. Von Phidias Schülern kennen wir die beyden des großen Lehrers würdigen Meister Alkamenes und Agoracritus, von denen hier zu handeln nicht nöthig ist. Zu diesen beyden nennt Plinius noch einen Dritten als des Phidias Schüler, Colotes. Panänus, des Phidias Bruder, malte zu Elis im Innern den Schild einer Minerva, „quam fecerat Colotes, Phidiae discipulus et in faciendo Jove Olympio adjutor. H. N. 35. Sect. 34. p. 195. Die Malerey im Schilde deutet auf ein toreutisches Werk aus Gold und Elphenbein. Vergleicht man damit H. N. 36. Sect. 55. p. 338. die Meldung, nach welcher

derselbe den Bewurf des Minerventempels zu Elis besorgte, so ist kaum zweifelhaft, daß jene Minerva das Tempelbild dieses Heiligthums war, und Kolotes, der mit dem Meister am Jupiter gearbeitet, wird nun seine Kunst durch Nachbildung der Minerva im Parthenon versucht haben. (1825) H. Hirt hat hier den Irrthum der ersten Ausgabe berichtigt, in der tectorium durch Dach statt Bedeckung der Mauer übersetzt war. Wenn er aus dergleichen Versehen die Flüchtigkeit der Arbeit beweiset, so bin ich weit entfernt, mit ihm darüber zu rechten; wenn er aber beysetzt, man sehe daraus, „daß grammatische Kenntnisse zur Behandlung antiker Kunstgegenstände nicht immer" zureichen," so läßt sich die Folgerung weit weniger begreifen. Denn zu lehren, daß tectorium im Allgemeinen Bedeckung, in specie aber den Bewurf bedeute, ist doch wohl Sache der Grammatik, und zwar ihrer Grundlage, der Wortkunde. Wie kann nun, wo das Eine für das Andere genommen wird, die Grammatik da als unzureichend bezeichnet werden, wo sie gerade vor dem Fehler bewahren konnte? Doch Herr Hirt wollte dem Verf. sagen, daß er als Grammatikus sich mit archäologischen Dingen nicht befassen solle, und hat allerdings Ursache, sich sein Einschreiten zu verbitten. (1828.) Auch der aus Gold und Elphenbein gearbeitete Tisch zu Olympia, auf dem die Siegespreise standen, wird dem Kolotes von Pau || sanias beygelegt. B. 5. K. 20. S. 427. Doch heißt es dort von ihm: *Εἶναι δέ φασιν ἐξ Ἡρακλέους* (l. *ἐξ Ἡρακλείας*, nämlich im Pontus; denn daß er seine Heimath meinte, nicht seine Ahnherrn, zeigt der Gegensatz) *τὸν Κωλώτην· οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας, Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτὸν, μαθητὴν Πασιτέλους, Πασιτέλη δὲ αὐτὸν διδαχθῆναι. Καὶ Ἥρα κ. τ. λ.* wo Amasäus richtig gesehen, daß hinter *διδαχθῆναι* der Name vom Lehrer des Pasiteles fehlte. Böckh hat vorgeschlagen und Bekker aufgenommen *αὐτοδιδαχθῆναι*, was aber so ohne weitere Beziehung statt *αὐτοδίδακτον γενονέναι* nicht stehen kann, bey einem Bildhauer in jener Zeit auch kaum einen Sinn hat. — Für die Zeit des Pasiteles, der in Rom das Bürgerrecht mit seiner Vaterstadt nach dem Bundesgenossenkrieg erhielt, scheint Plinius selbst zu stimmen, wenn er H. N. Sect. 13. S. 129. ihn unter diejenigen Künstler stellt, die Philosophenstatuen gemacht haben: Colotes, qui cum Phidia Jovem Olympium fecerat, philosophos (fecit). Philosophenstatuen als Klasse können kaum vor Gründung der Philosophenschulen in Athen gesetzt werden, und so würde schwer halten, diesen Kolotes über die macedonische Zeit hinauszubringen. Gleichwohl ist die Nachricht des Plinius über seine Verbindung mit Phidias und Panänus zu bestimmt, als daß man sie verwerfen könnte, und da auf der andern Seite die „sorgfältigen Nachforscher über die Plastiker" beym Pausanias auch ihre Beachtung verdienen, so bleibt wieder nichts übrig, als mit Heyne Op. Ac. V. p. 390. zu dem zwar an sich leichten und gefahrlosen, aber doch immer leidigen Mittel

Warum als Klasse?

durch die zwey Helden von Theben, zuletzt die fruchtlosen Anstren-

der Verdoppelung zu greifen, also entweder den Schüler des Phidias und den Schüler des Pasiteles als zwey verschiedene Künstler desselben Namens zu unterscheiden, oder neben dem römischen Bürger Pasiteles einen ältern, dem Phidias nähern zu setzen, so daß Kolotes für des Einen und des Andern Schüler gelten konnte, wie Böckh Corp. Inscr. T. I. p. 41. gethan, und Sillig C. A. v. Colotes gebilliget hat. Indeß die Stelle des Pausanias ist lückenhaft, oder doch verdorben. Wer verbürgt uns in ihr den Namen des Pasiteles, der ohnehin allein von Plinius genannt wird? Vergl. Anmerk. 8. Die Orthographie desselben schwankt übrigens bey Plinius zwischen Colotes, Colothas, Colytes. Vergl. Harduin a. a. O. B. V. S. 129.

Zahlreicher sind die Zöglinge, welche Plinius von Polycletus anführt. Polycletus discipulos habuit Argium, Asopodorum, Alexin, Aristodemum, Phrynonem, Dinonem, Athenodorum, Damiam, Clitorium, Myronem, Lycium. Plin. H. N. a. a. O. Sect. 19. S. 109. Hier hat, um beym Schlusse der Stelle zu beginnen, Harduin statt der Leseart aller früheren Ausgaben Myronem, Lycium zuerst Myron Lycium aus Cod. Reg. II. Colb. 3 hergestellt. Auch die Pollinger Handschrift, die in Einem Worte Mirunlitium hat, führt dahin, und die Sache kann, da Lycius als Sohn und Schüler des Myron vollkommen sicher ist, keinem Zweifel unterliegen. Der Graf Clarac dagegen, der zu Paris die description des Antiques du Musée Royal, welche Visconti angefangen, fortgesetzt hat, Paris 1820, zählt in dem dieser Beschreibung angehängten Tableau chronologique S. 383. als Schüler des Polycletus auf Dinon st. Lycius, fils de Myron, élèves de Polyclète de Sicyone; und um dem berühmten Myron auszuweichen, wird beygesetzt, „il parait que c'est le Myron de Lycie de Pline.“ Dieser Myron von Lycien des Plinius muß nach dem Grafen von Clarac eine bekannte Person seyn, weil er sich ohne Weiteres auf ihn bezieht. Doch ist er nichts als eben die verdorbene Leseart: Myronem Lycium, und dieser Nachfolger von Visconti hat also erstlich in der längst erkannten und gehobenen Verderbniß der Stelle noch jetzt einen neuen Myron aufgefunden, und aus ihrer Berichtigung glücklich herausgelesen, daß Lycius, der Sohn des Myron, ein Schüler des Polycletus sey. Von dieser Art ist das Meiste in jenem Werke, was neu und als Eigenthum des Herausgebers hinzugekommen, eine wahre Verwilderung der Archäologie, in einem Lande, welches noch vor Kurzem dieses Studium durch den || großen Geist Visconti's beleuchtet sah, und in einem Buche, welches den gebildeten Männern aller Völker, die nach Paris in dem Museum zusammenströmen, als Leitfaden und Unterricht geboten wird! In Rom sieht es mit solchen Werken leider nicht besser aus.

Von den meisten andern sind nur die Namen aus dieser Stelle bekannt, und waren in griechischer Orthographie: Ἀργεῖος Ἀσωπόδωρος, was also wohl in Argivus Asopodorus, d. i. Asopodorus aus Argos, von

gungen der griechischen Selbstständigkeit gegen die Könige von

Plinius umzuschreiben war. Das Tableau chronologique verfährt mit ihm S. 382. auf ähnliche Weise wie mit Lycius, indem eingereiht wird: Asopodore d'Argos, st. Argius, st.; doch es wird besser seyn, den einmal erinnerten Leser mit gehäufter Aufzählung solcher Dinge zu verschonen. — *Ἄλεξις.* Einen dieses Namens nennt Pausanias, wo von der Bildsäule des Kratinus aus Aegira in Achaja, des schönsten Knaben und kunstreichsten Ringers seiner Zeit, die Rede ist, neben welchem die Eleer auch seinen Ringlehrer aufzustellen gestatteten: *τὸν δὲ ἀνδριάντα ἐποίησε Σικυώνιος Κάνθαρος, Ἀλέξιδος μὲν πατρὸς, διδασκάλου δὲ ὢν Εὐτυχίδου.* Paus. B. 6. K. 5. S. 457. War Alexis nicht auch Bildhauer, so gab es keine Veranlassung, ihn hier zu nennen und dem Lehrer seines Sohnes entgegenzustellen, da Pausanias in der Regel die Namen der Väter sonst ausläßt. Wir erfahren also aus der Stelle das Vaterland des Alexis, des Kantharus, und, da die Zeit des Alexis durch Polycletus bestimmt ist, auch das Zeitalter dieses und des Eutychides. (1825.) Indeß geht man mit Polycletus auf Ol. 90 herab, so kommt Alexis spätestens Ol. 95, sein Sohn Kantharus Ol. 105. Nun wird von Plinius ein Eutyches unter den Plasten von Ol. 120 genannt. Ist das der Lehrer des Kantharus, so haben wir allerdings die chronologische Schwierigkeit, welche Sillig Catal. Artif. p. 37. hervorgehoben hat; doch sind wir hier auf dem Gebiete ungenauer chronologischer Angaben des Plinius in der Mischung verschiedener Polyklete, so daß ein Schluß gegen die oben gestellte Annahme noch nicht begründet ist. (1828.) — *Ἀριστείδης* bekannt nur aus dieser Stelle und der ehrenvollen Zusammenstellung mit Alkamenes: Alcamenes, Phidiae discipulus, et marmorea fecit, et aeneum pentathlon, qui vocatur *ἐγχρινόμενος.* At Polycleti discipulus Aristides quadrigas bigasque. Plin. a. a. O. §. 12. S. 122. — *Φρύνων* (in den ältern Ausgaben steht Phrinonem. Erst die Veneta von 1507 hat die rechte Schreibung nach der Analogie von *Φρύγη, Φρῦνις* u. *Φρυνίων* Athen. XIII. S. 593. F. Den Namen *Φρύνων* trägt auch ein Thebaner bey Athen. IV. S. 148. E., und *Λείνων* (gleichnamig mit dem Geschichtschreiber b. Lucian III. Macrob. 15. S. 218. und daf. die Ausl.) sind nur durch diese Stelle ihrem Namen nach bekannt. — *Ἀθηνόδωρος*, verschieden von dem Mitarbeiter am Laokoon aus Rhodus, kommt unten wieder vor: Fecerunt .... Athenodorus feminas nobiles, §. 26. S. 128. und bey Paus. zusammen mit dem folgenden *Δαμέας Κλειτώριος.* Die alten Ausgaben haben Demeam, Clitorium als getrennte Namen; erst die zweyte Veneta gibt Dameam. Daß Clitorius Name von seiner Vaterstadt *Κλείτωρ* in Arkadien sey, ist kein Zweifel, und Harduin hat deßhalb Damiam Clitorium drucken lassen, wohl aus Pausanias. Beyde Formen *Δαμέας* und *Δημέας* sind ächt, doch letztere, als ionisch, dem äolischen Namen eines

Macedonien erregten, die bildende Kunst nicht nur unerschütter-

Arkadiers nachzusetzen. Die Endung *ΙΑΣ* bey Eigennamen ist in den meisten Fällen mit *ΕΑΣ* im Streit, und diese bey Stämmen auf einen T Laut in der Regel vorzuziehen. Selbst *Φειδίας* ist wohl ursprünglich *Φειδέας* geschrieben worden, wie *Πυθέας*. Auch hat Clavier diese Schreibung *Λαμέας* im Texte, *Λαμίας* als Variante unter demselben. Pausanias B. 10. K. 9. S. 819. hat von beyden in Beschreibung der Weihgeschenke der Spartaner aus dem peloponnesischen Kriege zu Delphi folgende Stelle: *Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Λαμίας, ὁ μὲν τὴν Ἄρτεμίν τε καὶ Ποσειδῶνα || εἰργάσατο, ἔτι δὲ τὸν Λύσανδρον· Ἀθηνόδωρος δὲ τὸν Ἀπόλλωνα ἐποίησε καὶ τὸν Λία. οὗτοι δὲ Ἀρκάδες εἰσὶν ἐκ Κλείτορος.* Ihre Thätigkeit erstreckt sich also bis über den peloponnesischen Krieg und die Ol. 94. herab, so daß sie zu den Künstlern, die Plinius unter Ol. 95. zusammenreiht, Naukydes u. A. herabreichen. Da nun beyde Klitorier waren, und nicht abzusehen ist, weßhalb Plinius dieses von dem einen sagen sollte, von dem andern nicht, so wird bey ihm wohl zu lesen seyn Polycletus discipulos habuit . . . . Athenodorum, Dameam, Clitorios, Myron Lycium. Uebrigens bleibt unbestimmbar, ob in dieser Liste nicht die Schüler der beyden großen Polyklete, welche wir in der zweyten Abhandlung Anmerk. 137. S. 204 ff. unterschieden haben, des Sikyoniers mit noch einförmigen Bildsäulen, und des ältern Polycletus aus Argos, der die Hera gemacht und die Toreutik vollendet hatte, durch einander gestellt worden sind.

Von den beyden Kunstgenealogien, welche wir zu erörtern gedenken, beginnt die eine mit Kritias, dessen spätere Jahre, wie wir Abh. 2. Anm. 16. nachgewiesen, mit der Jugend des Phidias um Ol. 72. zusammen fallen, während Plinius ihn mit des Phidias Alter in die 84. Ol. herabrückt. Pausanias gibt B. 6. K. 3. S. 457. diese Folge seiner Nachkommen in der Kunst: *Κριτίας — Πτύλιχος ὁ Κερκυραῖος.* Plinius H. N. 34. S. 19. S. 128. nennt auch einen Dionysodorus Critiae discipulus unter den Künstlern von gleichmäßigem Ruhm „sed nullis operum suorum praecipui." — *Ἀμφίων*, vollständiger *Ἀμφίων Ἀκέστορος Κνώσσιος* Paus. B. 10. K. 15. S. 834. mit der Meldung, daß er den Kyrenäern Battos den Ersten, welcher sie aus Thera nach Libyen führte, auf einem Wagen nach Delphi gemacht hat. Kyrene ist seine Wagenlenkerinn und Libya auf dem Wagen bekränzt ihn, eine brauchbare, und noch unbenutzte Meldung für die Vasenerklärer. — *Πίσων, ἀνὴρ ἐκ Καλαυρίας.* Er machte des Lysanders Wahrsager Abas nach Delphi, Paus. B. 10. K. 9. S. 819. wo er *Παίσων* heißt: *καὶ ὁ μάντις τέχνῃ Παίσωνος ἐκ Καλαυρείας τῆς Τροιζηνίων.* Kuhnius vermuthet, daß die Orthographie des Namens *Πείσων* sey, wohin auch die Etymologie von *Πείθω* führt. Als Mitarbeiter an den Weihgeschenken von Aegospotami tritt er in Verbindung mit Athenodorus und Dameas, von denen vor-

lich bestand, sondern auch neue Formen gewann und den Kreis

(81. 82.)

her. — *Δαμόκριτος*. In derselben Stelle weiter oben heißt er *Δημόκριτος Σικυώνιος* mit der Nachricht, daß er die Bildsäule des Hippo von Elis gemacht und im fünften Glied aus der Schule des Kritias abstamme. Er wird also, wenn sein Lehrer nach Ol. 94. gesetzt wird, an Ol. 100. und den Anfang der thebanisch-spartanischen Zeit herabreichen. Plinius nennt ihn a. a. O. §. 28. S. 129. unter denjenigen, welche Philosophen gemacht haben.

Die zweyte Genealogie, in welche sich die Namen der Polyklete mischen, muß zum Theil erst durch Combination verschiedener Meldungen gewonnen werden.

Polycletus aus Argos ist der Lehrer des Kanachus aus Sikyon, nach Paus. B. 6. K. 13. S. 482. Wir haben Abh. 2. Anm. 31. nachgewiesen, daß der ältere Polycletus aus Argos und ein jüngerer Kanachus aus Sikyon zu verstehen sey. Eines Kanachus aus Sikyon Bruder ist Aristokles. Paus. B. 6. K. 9. zu Anf. Dieser ist Lehrer des Synnoon aus Aegina, dieser des Ptolichus, seines Sohnes, Paus. das. || (1825.) Wir haben dadurch die Reihe:

Ἀριστοκλῆς
|
Συννόων
|
Πτόλιχος,

und wie es scheint den Anfang einer längern, welche sich weiter verfolgen läßt. Denn Pausanias meldet, 6. 3. §. 4., Pantias stamme im siebenten Gliede als Schüler vom Aristokles aus Sikyon ab. *Παντίας . . . . ὃς ἀπὸ Ἀριστοκλέους τοῦ Σικυωνίου καταριθμουμένῳ τοὺς διδαχθέντας, ἕβδομος ἀπὸ τούτου μαθητής*. Als des Pantias Lehrer aber kennen wir den Sostratus, Paus. 6, 9. S. 334. *Παντίας χῖος παρὰ τῷ πατρὶ δεδιδαγμένος Σωστράτῳ*. Sostratus muß demnach auch vom Aristokles aus Sikyon abstammen. Knüpfen wir nun diese beyden Bruchstücke von Kunstgenealogien, von denen das eine von Aristokles über Synnoon zu Ptolichus herab, und das andere von Pantias über Sostratus auf Aristokles aus Sikyon hinaufgeht, zusammen, so zeigt die dadurch gewonnene Folge *Ἀριστοκλῆς, Συννόων, Πτόλιχος, Σώστρατος, Παντίας*, den Pantias erst als den vierten Schüler, aber doch als das fünfte Glied von Aristokles, denn auch die Griechen zählen in solchen Reihen denjenigen, von welchem sie anheben, als den ersten mit ein. Deutlich ist das z. B. aus Plato Euthyd. Opp. T. I. p. 271. A. *ὃν μὲν ἐγὼ λέγω ἐκ δεξιᾶς τρίτος ἀπὸ σοῦ καθῆστο· ἐν μέσῳ δ' ὑμῶν τὸ Ἀξιόχου μειράκιον ἦν*, wo Euthydemos (denn dieser wird bezeichnet) als der dritte sitzend genannt wird, während zwischen ihm und Sokrates nur der Sohn des Axiochus (Kleinias) saß. Also der dritte nicht nach oder vom Sokrates an, sondern als der

ihrer Darstellungen erweiterte, ist sicher und allgemein aner-

dritte der Reihe, und so überall, wo in dieser Weise gezählt wird. (1828.) Es fehlen demnach zwey Namen, welche wir versuchen wollen auf anderm Wege nachzuweisen. Zuerst ist nicht wahrscheinlich, daß Aristokles der Bruder des jüngern Kanachus gewesen seyn könne, der mit seinem Lehrer, Polycletus dem ältern von Argos, an der Siegesbeute von Aegospotami gearbeitet hat, vergl. die 2. Abh. 31. Anmerk.; denn in der Zeit des jüngern Kanachus war die Kunstübung allgemein verbreitet, und die langen Kunstgenealogien beginnen nicht mehr in diesem Zeitalter. Schon aus Phidias, Skopas, Praxiteles, Lysippus Werkstätte kommt man kaum irgendwo in das dritte Glied herab, und wo jene längern Kunstgenealogien erscheinen, gehen sie immer von einem Meister des alten Styles aus. Aristokles wird also dem ältern Kanachus an die Seite nach Ol. 65. hinaufrücken. Vergl. 2. Abh. Anmerk. 31. S. 150. ff. Darauf deutet auch Pausanias selbst hin, indem er sagt, Aristokles habe seinem Bruder Kanachus an Ruhm wenig nachgestanden: *Ἀριστοκλῆς Σικυώνιος, ἀδελφός τε Κανάχου καὶ οὐ πολὺ τὰ ἐς δόξαν ἐλασσούμενος.* Der jüngere Kanachus mußte durch Schlüsse erst gefunden werden, und sein Ruhm ist auf keinen Fall bedeutend gewesen; der berühmte, den dieses Urtheil bezeichnet, kann nur der ältere seyn. Wie aber die fehlenden Namen gewinnen? Aristokles selbst heißt ein Schüler und Sohn des Kleotas (*Ἀριστοκλῆς μαθητής τε καὶ υἱὸς Κλεοίτα*, Paus. 5, 24. S. 441.), welcher die kunstreichen Schranken für den Auslauf der Pferde zu Olympia (carceres, *ἱππάφεσις*) gemacht hat. Paus. 6, 20. S. 503. 4. Dieses Werkes rühmt er sich in der Inschrift auf einer Bildsäule zu Athen, welche Pausanias dort anführt, und nennt sich ebenfalls einen Sohn des Aristokles:

ὃς τὴν ἱππάφεσίν σευ Ὀλυμπίᾳ εὗρατο πρῶτος,
τεὺξέ με Κλειοίτας, υἱὸς Ἀριστοκλέους.

Wir bekämen dadurch folgende Reihe:

Ἀριστοκλῆς Σικυώνιος. α' (primus)
Κλεοίτας sein Sohn.
Ἀριστοκλῆς β'. Κάναχος ά. seine Söhne.
Συννόων Αἰγινήτης.
Πτόλιχος sein Sohn.
Σώστρατος Χῖος.
Παντίας sein Sohn. ||

Gehört aber der zweyte Aristokles mit seinem Bruder, dem ältern Kanachus, in Ol. 65, so rückt der Großvater um zwey Geschlechter, also auf Ol. 50. hinauf, und da, wie man sieht, der Vater den Sohn lehrt, so sind wir hier in der alten Kunstschule von Sikyon auf ein Geschlecht gestoßen, in dem die Kunst erblich fortgeht, so daß es keinen Anstand finden kann,

kannt. Die großen Namen des Praxiteles und Euphranor, des

den alten Aristokles als den Ahnherrn der Schule zu betrachten, zumal er nun in Ol. 50. mit Dipönus und Skyllis zusammentrifft und in eine Zeit fällt, wo zuerst die Kunst sich in Bewegung zum Bessern setzte, und man anfängt, die einzelnen Meister bestimmter zu unterscheiden. Wenn also Pausanias den Pantias als den siebenten Schüler von Aristokles an zählt, so haben seine Quellen offenbar jenen alten Meister an den Anfängen der Kunstentwickelung gemeint, und wir haben von jener frühen Zeit an eine Kunstgenealogie von einer Ausdehnung, wie sie bey unsern mangelhaften Nachrichten sich kaum noch erwarten ließ. Zwar könnte man glauben, daß noch ein Glied abgehe, weil Pantias erst der sechste Schüler von jenem alten Aristokles ist; aber wahrscheinlich hat Pausanias hier nach Schülern gezählt, wie nach dem Vorhergehenden bey Sitzen und Geschlechtern gezählt wird, so daß derjenige, von welchem die Rechnung angeht, im ersten Gliede steht. Nimmt man den Pausanias in diesem Sinne, so erscheint Pantias allerdings im siebenten Kunstgeschlecht nach dem alten Aristokles, wenn auch erst als der sechste Schüler. Eingehend auf die chronologischen Bestimmungen, deren die Reihe fähig ist, beginnen wir mit einer Schwierigkeit, welche sich gegen das frühe Alter des Kleötas, das ihm die dargelegte Genealogie anweisct, zu erheben scheint. Es sagt nämlich Pausanias 1, 24. S. 56. 57. in Beschreibung der Statuen zu Athen: *Πρῶτοι μὲν γὰρ* (nämlich *οἱ Ἀθηναῖοι ἐπωνόμασαν*) . . . *ἀκόλους Ἑρμᾶς· ὁμοῦ δέ σφισιν ἐν τῷ ναῷ σπουδαίων λαίμων ἐστιν* (l. *ὁμοίως δέ σφισιν ἐν τῷ ναῷ*). *ὅστις δὲ τὰ σὺν τέχνῃ πεποιημένα ἐπίπροσθεν τίθεται τῶν ἐς ἀρχαιότητα ἡκόντων, καὶ τάδε ἐστὶν οἱ θεάσασθαι. Κρόνος ἐστὶν ἐπικείμενος ἀνὴρ, Κλεοίτου, καὶ οἱ τοὺς ὄγυχας ἀργυροῦς ἐνεποίησεν ὁ Κλεοίτας.* Amasäus übersetzt: Jam qui artificium plurimi aestimat, haec antiquissimi operis signa quae intueatur habeat. Vir quidam est etc. Er nimmt also *ἐπίπροσθεν τίθεσθαι* für sich als hochschätzen, und verbindet *ἐστὶ θεάσασθαι καὶ ταῦτα τῶν ἐς ἀρχαιότητα ἡκόντων*, wodurch das folgende Werk des Kleötas als ein sehr altes bezeichnet würde. Auch Heyne A. T. S. 378. scheint die Stelle so gefaßt zu haben: Cleoetas inter antiquiores referendus erit, ut ex loco de ejus statua Athenis in acropoli 1, 24. p. 57. apparet. Warum aber nun nach Heyne von diesem Kleötas der Kleötas des sechsten Buches verschieden seyn soll (Alius Cleoetas, Aristomenis (?) filius, carceres hippodromi Olympiae fecerat, in quem est epigramma VI, 20. p. 504. et in Analect. T. III. p. 193. CCVIII.), ist nicht abzusehen. Denn an allen drey Stellen, wo Kleötas vorkommt, wird er als bildender Künstler bezeichnet: 5, 24. S. 440. als Lehrer seines Sohnes Aristokles; 6, 20. S. 505. wo das oben erwähnte Epigramm ihn als Urheber der Statue nennt (*τεύξέ με*), auf welcher es stand, und 1, 24. S. 57., wo von ihm eine Statue zu Athen erwähnt wird. Ja es

ist kaum ein Zweifel, daß sie dieselbe sey, welche das Epigramm trug, dessen Mittheilung Pausanias bis an den Ort verschob, wo er von der ἱππάφεσις des Kleō||tas zu sprechen hatte. — Indeß hat schon Sylburg die Unhaltbarkeit der amasäischen Erklärung der fraglichen Stelle eingesehen, da ἐπίπροσθεν τίθεσθαι nothwendig praeponere d. i. plures ~~majoris~~ aestimare heißt, und demnach übersetzt: Qui vero artificiose elaborata vetustis anteponit, ei haec spectare licet. Vir quidam est etc. Siebelis glaubt sofort mit Martini, daß die vorher erwähnten Werke mehr durch ihr Alter als durch ihren Werth ausgezeichnet gewesen; aber der Dämon der Σπουδαῖοι ist unmöglich eine alte Gottheit, da der Begriff selbst kaum über die Zeiten der Philosophenschulen hinausgeht; und ebenso wenig ist eine offenbar bronzene Bildsäule mit silbernen Nägeln ein Werk späterer Kunst. Ist demnach die Stelle richtig, so wird ihr Sinn seyn: wer bey alten Werken mehr auf die Kunst, mit welcher sie ausgeführt sind, als auf ihre Alterthümlichkeit sieht, der u. s. w. und das τὸ σὺν τέχνῃ πεποιημένα wird auf die auch in den silbernen Nägeln sinnreiche Ausführung des alten Werkes gehn. — Ueber die Zeitalter der einzelnen Künstler in jener Genealogie haben wir zwey Nachrichten aus erster Hand bey Pausanias, und eine aus zweyter bey Plinius. Pausanias meldet 6, 9. S. 427, Ptolichus habe dem Theognetus aus Aegina, der unter den Knaben gesiegt, die Bildsäule gemacht. Da in der Künstlerreihe der Genealogie bis Ptolichus drey Mal ein Vater den Sohn lehrt, so hat man dadurch, das Menschenalter zu acht Olympiaden gerechnet, 24 Olympiaden; dazu noch ein Kunstalter zwischen Aristokles und Synnoon von fünf Olympiaden gerechnet, zusammen 29 Olympiaden, so kommt Ptolichus mit 29 Olympiaden zu 50 auf Ol. 79, und dahin fällt auch ungefähr das Zeitalter des Theognetus. Dieser war von Mutterseite Oheim des Aristomenes von Aegina, der auch unter den Knaben gesiegt, auf welchen Pindar das achte pythische Gedicht gemacht hat, daß v. 48. Sein Sieg aber fällt in 55. Pyth. d. i. Ol. 83, 3. nach der Göttinger Handschrift gar in 58. d. i. Ol. 88., auf keinen Fall jedoch nach der Unterjochung von Aegina, Ol. 80, 3. und wie der Inhalt des Gedichtes zeigt, unmittelbar vor dieselbe während des Kampfes. Vergl. K. O. Müller Aeginett. S. 177. Wir kommen demnach durch die Bildsäule des Theognetus mit dem Ptolichus in dasselbe Zeitalter, welches ihm die Kunstgenealogie anweiset, zwar nur mit Einer Olympiade Unterschied zwischen Theognetus dem Knaben und seinem Neffen; indeß reicht in solchen Fällen das Zusammentreffen in dem Zeitalter hin. Auch sind Oheim und Neffe durch keinen nothwendigen Zeitraum getrennt, wie Vater und Sohn. Zugleich verschwindet die Schwierigkeit, die Heyne A. T. S. 378. der den Ptolichus nach seiner Berechnung viel später bringt, nöthigte, als Oheim des Aristomenes einen andern als den erwähnten Theognetus an=

gezeichneter Meister in Marmor, Erz, Gold und Elphenbein, die

zunehmen. Diversus esse debuit hic Theognetus ab eo, quem Pind. Pyth. VIII. 48. memorat, Aristomenis victoris Pythiis Ol. 83, 3. avunculo. Ptolichus enim multo serius vixit.

Die zweyte chronologische Bestimmung trifft den letzten der Reihe, Pantias, Sohn des Sostratus aus Chios, und durch sie wird zugleich die oben vollzogene Verknüpfung der beyden Künstlerreihen zu einer Folge von fünf Namen wieder bestätigt. Nach Paus. 6. 9. S. 473. sind zu Olympia des Argivers Chimon, und des Aristeus, seines Sohnes, Bildsäulen, jene von Naukydes, diese von Pantias, gemacht worden. Beyde scheinen gleichzeitig gesiegt zu haben: Ἀριστεὺς δὲ Ἀργεῖος, δολιχοῦ μὲν νίκην ἔσχεν αὐτὸς, πάλης δὲ ὁ παὶρ τοῦ Ἀριστέως Χείμων ἐστήκασι μὲν||δὴ ἐγγὺς ἀλλήλων. Von Chimon waren zwey Bildsäulen vorhanden, eine zu Olympia, eine zweyte aus Argos nach Rom in den Friedenstempel gekommen. Sie gehörte nach Pausanias zu den bewährtesten Werken des Naukydes. Beyde Künstler fallen also in dasselbe Zeitalter. Nun stellt Plinius H. N. Sect. 19. S. 109 den Naukydes, den Sohn des Mothon, an die Spitze der Künstler, die er unter Ol. 95. vereinigt, und diese Angabe findet ihre Bestätigung durch Pausanias 6, 6. S. 465. Nach ihm nämlich macht Naukydes die Bildsäule des Eukles als olympischen Siegers, der ein Enkel des Diagoras von seiner Tochter Kallipatereia, ein Neffe des Dorieus war, Paus. 6. 9. S. 473. Diagoras siegte Ol. 79. nach dem Breslauer Schol. zu Pind. Olymp. VII. bey Böckh. Dorieus dreymal Ol. 87. 88. 89. Vgl. Corsini Dissertatt. Agon. S. 128. Geht man nun nach der Berechnung der Geschlechter vorwärts, so trifft des Eukles Zeitalter auf Ol. 95, gerade um die Zeit, wohin Plinius den Naukydes setzt, dem Pantias als gleichzeitig zu achten ist. (1825.) Fällt nun Pantias auf Ol. 95, so geht sein Vater und Lehrer Sostratus auf Ol. 87 zurück, und von ihm sind noch 7 Olympiaden zu Ptolichus, den wir bey der Verbindung der zwey Künstlerreihen, die in Aristokles zusammentreffen, als seinen Lehrer gesetzt haben, welche Annahme dadurch so gut gestützt wird, als es auf diesem Felde der Vermuthungen nur immer kann erwartet werden. (1828.) — Heyne A. T. S. 378, welcher die ganze Berechnung vom zweyten Aristokles anfängt, bringt den Pantias in das 6te Kunstalter nach Naukydes, und dadurch ein Räthsel in diese Untersuchungen, das er auch anerkennt: ut mirari liceat, cum tam longa artificum successio inter Naucydem et Pantiam intercesserit, quomodo alter patrem et filium alter effingere potuerit. Wenn ferner Plinius a. a. O. einen Sostratus unter Ol. 114. anführt, als Zeitgenossen des Lysippus, so ist klar, daß man, ohne die ganze Berechnung umzuwerfen, nicht an den Vater des Pantias denken kann. Es kommen dieses Namens mehrere Künstler vor. Außer dem unsrigen aus Chios der früher erwähnte Sostratus aus Rhegium, Schüler des Pythagoras, einer aus Knidus, Erbauer des Pharus von Alexandria unter Ptolemäus Lagi, der Ol. 114. da be-

ginnt, wohin Plinius seinen Sostratus setzt. Der Knidier ist zwar Architekt; indeß sind in jenen Zeiten Architektur und Sculptur so eng vereint, daß sie gewöhnlich in demselben Meister gefunden werden. Ein Sostratus, unbestimmt welcher, kommt als Urheber einer Minerva zu Alipheira in Arkadien bey Polybius II. 4. S. 340. neben Hecatodorus vor, welches Werk von Polybius ausnehmend gerühmt wird: τὸ μέντοι τῆς τέχνης ἀποτέλεσμα συμφωνεῖται παρὰ πᾶσι, ὅτι τῶν μεγαλοπρεπεστάτων καὶ τεχνικωτάτων ἔργων ἐστί. Da auf solche Art der Name des Sostratus sich vervielfältiget, so kann es um so weniger Bedenken haben, den Sostratus der 114. Ol. nicht für den Chier zu halten, und dadurch die Verwirrung von dieser Kunstgenealogie abzuwenden. Sie selbst reicht, wie man sieht, in sich vollständig und durch sich selbst wie durch die damit zutreffenden chronologischen Bestimmungen des Pausanias begründet, vom Anfange der Kunstentwickelung bis an den Schluß des peloponnesischen Krieges herab, und erscheint als die längste, welche sich ausmitteln und begründen läßt. (1825.) Nach Erscheinung dieser Abhandlung hat Böckh C. Inscr. T. I. p. 39 über die ersten Künstler dieser Reihe gesprochen, die er nach Ol. 70 herabbringt, gegen ihn Sillig C. A. S. 9, auf dessen Artikel, als auf eine Berichtigung des Böckhischen, der ich vollkommen beytrete, hier zu verweisen genügt. Sillig hält den Kydoniaten Aristokles, Paus. V. 25, 6, und den Ahnherrn der sikyonischen Kunstschule für einen und denselben; merkwürdig ist wenigstens, daß mit dem Namen auch das Zeitalter zusammentrifft. Außer diesen zwey Gelehrten behandelte denselben Gegenstand K. O. Müller XXXIX. S. 132, der sich mehr den Ansichten von Böckh nähert und Hypothesen folgt, welche den Sostratus, des Pantias Vater, auf Ol. 114, den Pantias selbst also erst über Ol. 120 herabbringen würden, während er nach Pausanias mit Naukydes und der 95 Olymp. in einer Verbindung steht, gegen deren Auflösung die Kunstgeschichte sich wohl fortdauernd verwahren wird. (1828.) —

Doch wir müssen, um diesen Gegenstand zu erschöpfen, noch einige Schritte weiter gehen, anfangend von Naukydes. Dieser Ναυκύδης Μόσωνος, Paus. 2, 22. S. 162, || aus Argos ist einer der merkwürdigsten Künstler in der Periode zwischen Alkamenes und Praxiteles, gerühmt von Plinius H. N. 24. Sect. 19. §. 19. S. 125. in der alphabetischen Uebersicht der vorzüglichsten Meister: Naucydes Mercurio et Discobolo et immolante arietem censetur, und mit 6 Werken erwähnt bey Pausanias, einem aus Gold und Elphenbein, einer Hebe, welche neben dem kolossalen Bilde der Hera von Polycletus aufgestellt war, Paus. 2. K. 17, und fünfen aus Erz; ein Bild der Hekate zu Argos Paus. 2, 22, und vier Siegerstatuen zu Olympia, die, wie bekannt, in der Regel aus Bronze waren; die oben erwähnte Bildsäule des Eukles Paus. 6, 6; die beyden von Paus. gepriesenen Bildsäulen des Chimon, das. K. 9., des Bakis von Trözen, des Pankratia-

theils aus ihren Schulen hervorgingen [2]), verbreiten ihren Glanz

ſten, 6, 8. S. 471. Auch die Bildſäule der Erinna, die ihm Tatianus beylegt (vergl. Junii Catalog.), wird aus Bronze geweſen ſeyn. Des Naukydes Bruder wäre nach Pauſ. 2, 22, S. 162. Pericletus: *Ἑκάτης ἀγάλματα, τὸ μὲν Πολύκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Περικλείτου Ναυκύδης Μόθωνος*, wo jedoch die Lesart ſchon eine innere Unwahrſcheinlichkeit hat; denn warum ſollte Naukydes ganz ohne Veranlaſſung als der Bruder eines faſt ganz unbekannten Pericletus genannt werden? Dazu überſetzt Amaſäus Polycleti ſtatt Pericleti, und da dieſe vom Zuſammenhang gebotene Lesart auch in der Pariſer und in der Wiener Handſchrift ſteht, iſt ſie in den neueſten Ausgaben von Clavier und Siebelis mit Recht aufgenommen worden. (1825.) Wenn K. O. Müller a. a. O. S. 131. bemerkt, wahrſcheinlicher ſey es doch immer, daß der bekannte Name den unbekannten verdrängt habe, ſo iſt dieſer Satz, wie alle dergleichen *ἀξιώματα* der Kritik in ſich gebrechlich, da dem Abſchreiber, von dem die Verwechſelung ausging, der Name Polykleitos gerade ſo unbekannt ſeyn konnte, wie der des Perikleitos, auch konnte die Säumigkeit oder die Flüchtigkeit der Leſung, das Fehlgreifen in ähnlichlautenden Sylben wie *ΠΟΛΥ* und *ΠΕΡΙ* ſogar dem beſſer unterrichteten Abſchreiber ſolche Verwechſelungen unterſchieben. Dazu kommt, daß durch die ganze oben dargelegte Faſſung der Stelle, welche den Naukydes ganz ohne Grund als den Bruder des beynahe verſchollenen Perikleitos bezeichnen würde, jene Annahme des dunkeln Namens ganz entfernt gehalten wird. Herr Prof. K. O. Müller erkennt das ſelber an durch die Wendung: „Freylich bleibt nun die Stelle des Pauſanias ſeltſam," und man wird es nicht weniger ſeltſam finden, wie er die Urſache, weßhalb die Schreibung *Περίκλειτος* der andern *Πολύκλειτος* nachſteht, anerkennt, und die dadurch abgewieſene Form doch in Schutz nimmt. Von gleicher Art kommen in ſeiner Arbeit noch mehr Beſtreitungen chronologiſcher Punkte der Abhandlungen vor, die ich ebenfalls auf ſich kann beruhen laſſen. (1828.) Derſelbe Polykletus wird auch Pauſ. 6, 6. S. 465 als Bruder und Schüler des Naukydes aus Argos genannt, wo Pauſanias ſelbſt Sorge trägt, ihn von dem ältern, welcher die Hera machte, zu unterſcheiden. Auch Alypus aus Sikyon iſt des Naukydes Schüler geweſen. Pauſ. 6, 1. S. 452. Die Folge iſt alſo bis dahin:

Μόθων, *Ἀργεῖος.*
Ναυκύδης, ſein Sohn.
Ἄλυπος ſein Schüler. *Πολύκλειτος* ſein Bruder und Schüler.

Daneben hat Pauſanias 5, 17. S. 419 eine Reihe von Künſtlern, die mit Polycletus beginnt und wieder drey Glieder umfaßt:

---

[2]) Siehe die Note 2 S. 285.

und ihre Wirksamkeit über alle Katastrophen des öffentlichen Le-

Πολύκλειτος Ἀργεῖος.
Περίκλειτος sein Schüler.
Ἀντιφάνης sein Schüler.
Κλέων Σικυώνιος.

Nun hat Kleon zu Olympia, nach Paus. 5, 21. S. 430, von den Zeusbildern aus Strafgeldern, die Ol. 98. erhoben wurden, zwey gemacht, und käme dadurch dem Naukydes aus Ol. 95. um drey Olympiaden nahe, von dem er doch im vierten Gliede abstammen müßte, wenn der Polycletus an der Spitze der Genealogie der Bruder und Schüler des Naukydes wäre. Es muß also hier Polykletus von Sikyon gemeint seyn, den Pausanias eben so mit dem Argiver, wie diesen Plinius mit dem Sikyonier zusammenwirft, und dem wir oben seinen Platz und sein Verdienst unter den Altmeistern der griechischen Kunst ausgemittelt haben.

Wir brechen diese meist chronologischen Erörterungen ab, da schon die vorhergehenden unsere Gränzen fast überschreiten; doch schien nöthig, etwas weitläufiger zu seyn, um zu zeigen, wie viel auch in diesen spätern Zeiträumen noch zu thun || ist, ehe die Archäologie durch Ausmittelung der chronologischen Folge der Künstler und des Zusammenhangs der Schulen nur erst eine sichere Grundlage gewinnen kann.

[2]) Die Zeitalter dieser großen Meister sind zwar im Allgemeinen bekannt genug; doch die Bestimmung des Nähern unterliegt auch hier bedeutenden Schwierigkeiten. Daß Skopas bey Plinius H. N. 34. S. 19. S. 109, mit Unrecht in die bunte Namenreihe der Ol. 87. gekommen, und wahrscheinlich den Onatas vertritt, ist in der zweyten Abhandlung nachgewiesen worden. Praxiteles wird daselbst mit Euphranor unter Ol. 104., in welcher Pelopidas, Epaminondas und Agesilaus starben, gesetzt, und damit stimmt auch ungefähr Paus. 8. 9. S. 676, der ihn nach Alkamenes (Ol. 83. Plin.) in das dritte Menschenalter setzt, also nach Ol. 99 zwischen diese Olymp. u. Ol. 107. Gleichwohl trägt ihm Theophrastus, der Ol. 123. starb, in seinem Testamente bey Diog. Laert. V. 2. n. 14. auf, die Bildsäule des Nicomachus zu machen: *Βούλομαι δὲ καὶ τὴν Νικομάχου εἰκόνα συντελεσθῆναι ἴσην· τὸ μὲν τῆς πλάσεως ἔχει Πραξιτέλης κ. τ. λ.*; das ist ein Unterschied von 19 Olympiaden. — Umgekehrt wird Lysippus von Plinius Ol. 114 gesetzt, und hat gleichwohl nach Paus. 6, 1. S. 453 das Bild des Troilus aus Elis, als Siegers der Ol. 103, gemacht, eine Olympiade früher, als Plinius den Praxiteles setzt. Deßgleichen hat Leochares nach Plinius H. N. 34. S. 19. §. 17. jenen Autolycus gemacht, „propter quem Xenophon Symposion scripsit.“ Das wäre also um Ol. 89 oder 90, wohin der Sieg des Autolycus in den Panathenäen fällt. Vergl. Schneider Quaestiones de Convivio Xenoph. bey seiner Ausg. d. Schr. S. 130 ff. Er arbeitet nach eben demselben am Mausoleum nach Ol. 106, wovon nachher, und macht nach Paus. 5, 20. S. 429

bens bis in die Zeiten herab, wo die Kraft der griechischen Freyheit durch Philippus, Alexander und seine Nachfolger in blutigem, zerstörendem Kampfe gebrochen ward. Aber wie unter den innern Kämpfen, so stehet sie unter den Trümmern ihrer alten Heimath aufrecht und blühet, als wäre sie der Pflege nicht mehr bedürftig, unter welcher sie gediehen war. Dieser Ansicht scheint jedoch Plinius zu widersprechen, wenn er nach Aufzählung der Künstler aus der hundert und zwanzigsten Olympiade fortfährt: „Sodann hörte die Kunst auf und kam wieder in der einhundert fünf und fünfzigsten Olympiade zu neuem Leben“ [3]). Indeß ist, abgesehen von der innern Unmöglichkeit der Sache, unbegreifbar, wie es geschehen || sey, daß die Kunst in dem Zeitalter des Ptolemäus Lagi, des Pyrrhus, des Agathokles aufgehört und während der Macht des ätolischen und achäischen Bundes in der Lethargie beharrt habe, um unter den Kämpfen der Römer mit den Macedoniern und Aetoliern zu neuem Leben zu erwachen. Auch ist der Widerspruch

dem Philippus die Weihgeschenke wegen des Sieges bey Chäronea nach Olympia, welcher Sieg Ol. 110. 3 gewonnen ward, zwanzig Olympiaden nach dem gymnischen Siege des Autolycus. Einen sichern Punkt gibt allerdings der Bau des Mausoleums, welcher nach dem Tode des Mausolus, der Ol. 106, 2 oder 3 starb, vier Jahre nach Alexanders des Großen Geburt, begonnen wurde, und an dem Skopas, Bryaris, Timotheus und Leochares ihre Kunst verherrlichten, Plin. H. N. 36. Sect. 4. S. 280. Doch ist die Angabe der Künstler selbst nicht ganz ohne Zweifel. Nach Vitruvius Praef. I. VII. wurde zwar von Einigen Timotheus genannt; er selbst aber stellt an seiner Statt den Praxiteles in die Reihe. Es ist also auch hier überall nicht Weniges schwankend und widersprechend, worauf jedoch uns einzulassen die Schranken dieser Schrift verhindern.

[3]) Centesima vicesima Eutychides .... cessavit deinde ars ac rursus Olympiade centesima quinquagesima quinta revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen Antaeus, Callistratus etc. Plin. H. N. 34. Sect. 19. p. 110. Auch anderwärts bedeutet bey Plinius ars nur den Theil der Kunst, von dem er gerade handelt, z. B. Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis, H. N. 35. c. 5. zu Anf., wo es die Malerey ist.

des Plinius mehr scheinbar als wirklich. Das ganze vier und dreyßigste Buch seines Werkes, in welchem jene Meldung steht, handelt nicht von der Kunst im Allgemeinen, sondern von den Metallen und dem Erzguß, und die Stelle kann in diesem Zusammenhange nichts Anderes aussagen, als daß in jenem Zeitraume von fünf und dreyßig Olympiaden sich kein Meister im Erzguß mit besonderm Ruhme hervorgethan habe. Daß aber die bildende Kunst im Ganzen dem Geiste des großen Zeitalters und seines Styles auch während jener Epoche treu blieb, zeiget eine Reihe der uns übrig gebliebenen Werke, zuerst unter den ihrem Umfange nach zwar kleinen, aber durch Feinheit und hohen idealen Styl ausgezeichneten geschnittenen Steinen die großen Cameen mit den Bildnissen des zweyten Ptolemäus und seiner Gemahlinnen [4]) von einer idealen Schönheit und bewunderungswürdigen Vollendung, nicht weniger die in ähnlicher Vortrefflichkeit ausgeführten Gepräge auf Münzen der Ptolemäer, des Agathokles, des Pyrrhus, der syrischen und macedonischen Könige, und von größern Werken die unter dem Namen der mediceischen Venus als eines der Wunder der griechischen Sculptur berühmte Bildsäule, welche den Kleomenes, des Apollodorus Sohn von Athen zum Urheber hat, und nach fast sichern Berechnungen diesem Zeitalter angehört. Zu den gefeyerten Bildsäulen des Alterthums wurden desselben Meisters Thespiaden

[4]) Der berühmte Cameo Gonzaga kam nach der Plünderung von Mantua in den Besitz der Königinn Christina Mus. Rom. P. 1. pl. 18, wo er gestochen ist und für Alexander und || Olympias erklärt wird, dann in das Mus. Odescalchi T. 1. pl. 15, zuletzt in den Besitz der Kaiserinn Josephine, welche bey der Besetzung von Paris durch die Alliirten ihn dem Kaiser Alexander zum Geschenk machte. Am besten gestochen ist er in Visconti Iconogr. grecque zu T. III. S. 219. Pl. 53, wo die Köpfe für Ptolemäus Philadelphus und Arsinoe, des Lysimachos Tochter, erklärt werden. Er ist fast einen halben Fuß lang, und wohl das schönste griechische Werk der Art. Der ihm nahe stehende mit den Köpfen desselben Ptolemäus und der Arsinoe, der Schwester und Gemahlinn des Ptolemäus, im Wiener Cabinet, ist beschrieben und gestochen in Eckhel Choix de pierres gravées du Cab. Imp. d. V. Pl. 6.

gerechnet, welche schon Mummius aus Thespiä entführt, Pasiteles bewundert und Asinius Pollio unter den Zierden der bildenden Kunst in seinen Baudenkmalen aufgestellt hatte [5]). Demselben Zeitalter gehöret

[5]) Die Inschrift auf dem Plinthus der mediceischen Venus lautet:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ
ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΣΕΝ.

Ihre Aechtheit ist bezweifelt worden,

1) weil das Stück des Plinthus, auf dem sie steht, etwa eine halbe Spanne breit, angesetzt ist. Daraus aber folgt noch nicht ihre Unächtheit; es konnte der Plinthus gleich ursprünglich, der ihm gebührenden Breite ermangelnd, durch diesen Ansatz erweitert, oder bey Beschädigung desselben die Inschrift auf den neuen Ansatz übergetragen worden seyn.

2) Wegen des doppelten orthographischen Fehlers ΕΠΟΙΕΣΕΝ statt ΕΠΟΙΗΣΕΝ. Man hat gesucht, dem dadurch auszuweichen, daß er dem Copisten bey Uebertragung der Schrift auf das angesetzte Stück des Plinthus aufgebürdet wurde; doch sieht es mit der Wortform selbst nicht so bedenklich aus, wie es auf den ersten Anblick scheint. Ποεῖν st. ποιεῖν ist die Form des gemeinen attischen Gebrauchs, und findet sich hie und da auf Inschriften im Aoristus ΕΠΟΗΣΕΝ, Marini Inscrizioni antiche delle ville albani S. 175. Letronne Recherches pour servir à l'histoire de l'Egypte. p. 452. Diese Form aber mußte, wo nach Aussprache mehr als nach grammatischer Analogie gebildet wurde, im Aor. 1. ἐποίεσεν um so mehr haben, da der Ton sich auf dem O-Laut sammelte und ausdehnte, hingegen über den E-Laut hinweggleitete. So sehr also auch die Grammatik an ἐποίεσεν ein Aergerniß nehmen möchte, so genau entspricht die Form dem Bedürfniß der gemeinen Aussprache, und der Fehler ist in der That kein solcher, auf den ein Copist hätte gerathen können. Für die Inschrift kann noch angeführt werden, daß sie durch den fast verschollenen Ruhm des großen Meisters, den sie nennt, geschützt werde. Kaum hat sich ein Nachhall desselben im Plinius erhalten, und hätte Jemand in den dunkeln wissenschaftlichen Zeiten, wo die Bildsäule gefunden wurde, ihrem Meister einen Namen geben wollen, so würde er nicht den fern liegenden des Kleomenes, der zu ihrem Ruhme nicht das Geringste beygetragen hat, sondern irgend einen, der in Aller Munde war, eines Praxiteles oder Skopas, gegeben haben, zumal die Vortrefflichkeit des Werkes zu solcher Täuschung einlud. ||

Die Folge und gleichsam Kette von Schlüssen, nach denen man auf das Alter des Kleomenes annähernd kommen kann, ist diese:

a) Die Venus ist nach der des Praxiteles gemacht, sowohl wegen der Aehnlichkeit, als weil Praxiteles zuerst gewagt, sie ganz unbekleidet zu zeigen.

Kleo-

gehöret die unter dem falschen Namen des Germanicus als eines der vorzüglichsten Werke dieser Gattung geachtete Portraitstatue

Kleomenes lebte demnach nach Praxiteles, also nach Ol. 104, um für Praxiteles keine spätere Zeit zu nehmen.

b) In den Baudenkmalen des Asinius Pollio, der sie durch Kunstwerke sehenswerth machen wollte, standen die Thespiaden des Kleomenes. Pollio Asinius . . spectari monumenta sua voluit. In iis sunt . . . Thespiades Cleomenis. Plin. H. N. 36. Sect. IV. §. 10. S. 282. Nach einer andern Stelle des Plinius hatten Thespiaden bey dem Tempel der Felicitas gestanden; ein römischer Ritter hatte zu einer, nach Varro, eine förmliche Liebesneigung gefaßt, und Pasiteles sie bewundert: Sitae fuere et Thespiades ad aedem Felicitatis, quarum unam amavit eques Romanus Junius Pisciculus ut tradit Varro: admiratur et Pasiteles. Das. §. 12. S. 285. Das Bewundern in gegenwärtiger Zeit geht auf die Schrift des Pasiteles über die berühmtesten Bildwerke. Da aber Plinius von diesem ihrem Standorte als von einem gewesenen spricht, so wird man um so weniger Bedenken tragen, die Thespiaden beyder Stellen für dieselben zu halten, und anzunehmen, daß Pollio sie von ihrer Stelle hinwegzunehmen und sie in seine Monumente zu versetzen kein Bedenken getragen hat. Das Alter ihres Urhebers weicht also hinter Pasiteles und Varro zurück, noch weiter aber durch Beyziehung einer Nachricht des Cicero über die Herkunft dieser Bildsäulen, in Verrem L. 4. c. 3. Praxiteles . . . Cupidinem fecit illum, qui est Thespiis, propter quem Thespiae visuntur, nam alia visendi causa nulla est. Itaque ille L. Mummius, cum Thespiades, quae ad aedem Felicitatis sunt ceteraque profana ex illo oppido signa tolleret, hunc marmoreum Cupidinem, quod erat consecratus, non attigit. Die Thespiaden vor dem Tempel der Felicitas waren also von Mummius aus Thespiä nach Rom gebracht worden. Auch darüber, wie sie aus seinen Händen an diese Stelle gekommen, findet sich Nachricht bey Strabo B. 8. S. 381. und Dio Cassius Fragm. LXXXI. S. 34. 35. der Ausg. v. Reimarus. Das Templum Felicitatis erbaute des Mummius Zeitgenosse L. Lucullus nach seinem spanischen Feldzuge, und bat den Mummius, ihm zur Feyerlichkeit der Weihe und Verherrlichung derselben Bildsäulen zu leihen, die er nach dem Fest ihm zurückstellen würde. Dieß war Mummius, der nichts Arges ahnete, zufrieden; aber Lucullus weihete die geliehenen Bildsäulen sammt dem Tempel, und so konnten sie ohne Verletzung der Religion nicht wieder herausgezogen werden. Mummius, ein schlichter und uneigennütziger Mann, ließ ihm den Betrug hingehen, und die Bildsäulen blieben bey dem Tempel. (1825.) Herr Hirt sagt zwar S. 247: „Der Erbauer des Tempels der Felicitas ist L. Lucullus, der Besieger des Mithridates;" doch nicht allein Strabo, wie er hier glaubt, sondern auch Dio Cassius, welchen er in der Geschichte der Baukunst 2 Th. S. 215 als Gewährsmann anführt, sprechen nicht von

eines Römers an, welche nach der Inschrift von Kleomenes, des Kleomenes Sohne, einem Athenäer verfertiget ist, unstreitig dem

des Cäsar, sondern von des Mummius Zeitgenossen, dem Großvater des Siegers über Mithridates, und der ebenfalls angeführte Plinius (35, 45) meldet bloß, daß L. Lucullus beym Arcesilaus, seinem Freunde, dem Zeitgenossen des J. Cäsar, eine Bildsäule der Felicitas bestellt und bedungen, aber ihre Vollendung nicht erlebt habe. Herr Hirt, so scheint es, schließt nun: Derselbe Lucullus, welcher eine Felicitas bestellt, hat auch ihren Tempel geweiht. Es starb aber Lucullus, ehe das angebliche Tempelbild fertig war. Wie also mag er einen Tempel geweiht haben, ohne das Bild der Göttinn? Offenbar ist, daß der Enkel den Bau seines Großvaters mit einem solchen Weihgeschenke schmücken wollte. Herr Hirt aber, der in jener Geschichte der Baukunst seine unhaltbare Meynung gegen die genannten Autoritäten mit einem wahrscheinlich und mochte vortrug, ist, wie man sieht, indeß auch hier zur Gewißheit gekommen; dagegen wird nun der Geograph mit seinen „Histörchen der Art" abgewiesen, und dem Verfasser dieser Abhandlung, der ihm und dem Dio in diesem Geschichtlein folgt, in gleicher Weise gesagt: ihm „dürfte man eine nähere Forschung zutrauen." — Herr H. thut nicht wohl, zur nähern Forschung seiner Geschichte der Baukunst aufzufordern. Dieses „classische Werk," wie es H. Prof. K. O. Müller nennt, erscheint, ihr unterworfen, nicht besser begründet, wie seine archäologischen Studien; sind die Theile, die ich nicht näher untersucht habe, den mir wohlbekannten gleich, so darf in dieser sogenannten Geschichte kein Stein auf dem andern bleiben, wenn sie werden soll, was sie vorgibt. Doch wir gehen zu den Thespiaden zurück. (1828.) Natürlich waren sie aus der achäischen Siegesbeute des Mummius, offenbar ein Geräth zu festlichem Gepränge, was sich der übelberufene Zerstörer von Korinth zu diesem Zwecke für den Gebrauch bey Spielen und Feyerlichkeiten für das Volk vorbehalten hatte, und unter ihnen werden also auch die Thespiaden gewesen seyn. Ist aber Kleomenes, ihr Urheber, derselbe, welchen der Plinthus der mediceischen Venus nennt? Daran wird bey der Uebereinstimmung der Namen ohne besondern Grund, || der nicht vorhanden ist, Niemand zweifeln. Auch zeigt die Wahl des Pollio, die Bewunderung des Pasiteles und selbst die verwunderſame Leidenschaft des liebereichen Ritters Junius Fischlein für eines dieser Frauenbilder, daß sie von besonderer Anmuth und Schönheit müssen gewesen seyn, so daß die Thespiaden zu der mediceischen Venus auch in einer innern Verwandtschaft gestanden haben, und die Gleichheit ihres Urhebers dadurch vollends außer Zweifel gesetzt wird.

Wir bringen dadurch den Kleomenes hinter die Zerstörung von Korinth, und sein Zeitalter wird in dem immer noch großen Raum von Ol. 104. bis Ol. 158. eingeschlossen seyn. Um aber in dem Verlauf dieser 54 Olympiaden ihm seinen Platz anzuweisen, muß die Bildsäule des sogenannten Germanicus und ihr Urheber beygezogen werden. Daß dieselbe

Sohne jenes ersten Meisters, da hier nicht nur der Name seines

zwar nicht den Germanicus, aber doch einen Römer vorstelle, ist aus dem ganz römischen Gepräge ihrer Gesichtszüge und dem Schnitt der Haare mit Bestimmtheit abzunehmen. Die Chlamys und die Schildkröte zur Seite hat er als Zeichen des Mercurius, des Urhebers der Beredsamkeit, und als Redner zeigt ihn auch der aufgehobene Arm. In dieser Stellung hatte der ältere Kephissodotus einen vor dem Volke Sprechenden gebildet. Fecit et concionantem manu elata. Persona in incerto est; sequens philosophos fecit. Pl. H. N. 34. Sect. 19. §. 27. S. 129. Man wird hierin leicht das Original unserer Bildsäule, d. h. diejenige wahrnehmen, welche den Spätern, die Redner vor dem Volke zu bilden hatten, zum Muster diente, und dadurch wird nöthig, nach dem Zeitalter des ältern Kephissodotus zu fragen. Plinius führt sie beyde in einer frühern Stelle auf: Centesima secunda (Olymp. floruere) Polycles Cephissodotus, Leochares . . . . . Centesima vicesima Eutychides . . . Cephissodotus a. a. O. S. 109. Dann hat er Praxitelis filius Cephissodorus et artis haeres. H. N. 36. Sect. 4. §. 6. S. 276. Die Schreibart der beyden ersten schwankt zwischen T. und R. Zwar ist der Name in beyden Formen Κηφισσόδωρος und Κηφισσόδοτος von gleicher Bedeutung, doch handelt es sich von Identität der Person. In der ersten Stelle haben die ältern Ausgaben, die ich verglichen, die römische 1470, die erste von Venedig 1472 und die von Treviso 1479, die zweyte von Parma 1481, und die zweyte von Venedig 1507, auch die von Dalechampius Cephissodori. Erst Harduin hat Cephissodoti aus seinen Handschriften aufgenommen. So hat auch die Pollinger Handschrift. In der andern Stelle haben bey Ol. 102. Cephisodotus R. Va. T. Ms. Poll. Cephisiodotus P. V. b. Cephisodorus D. bey Ol. 120. Cephisiorotus R. Va. T. P., wo beyde Lesearten vereint wurden, vielleicht weil die abweichende Sylbe darüber geschrieben ward. Cephisodorus D. Die Pollinger hat dort die Ol. 121. und den Namen ganz verdorben: Centesima vigia prima Euticlides Enticrates Laippus Chepis. Sicrotus. doch schimmert auch da der Cephisiorotus durch. Da nun aber in der ersten Stelle Plinius zweye dieses Namens kennt, sie auch in der frühern einzeln aufführt, so ist offenbar, daß er Cephissodotus geschrieben; denn schrieb er Cephissodorus, so hatte er, den Sohn des Praxiteles eingerechnet, nicht zwey, sondern drey des Namens. Nun kennt Pausanias 8, 30. S. 664. einen Kephissodotus, welcher in Megalopolis mit || Xenophon den Zeus, neben ihm Megalopolis und Ἄρτεμις Σώτειρα bildete. Er hat also nach Ol. 103. gelebt, wo Megalopolis gegründet wurde. Dieser ist also der ältere Cephissodotus, der Urheber des Redners. — Nicht viel später stellt ihn eine Nachricht bey Plutarchus Vit. Phocion. S. 750. C., daß des Phokion erste Frau seine Schwester gewesen. Aus diesem Zeitalter des Phokion und Demosthenes

Vaters, sondern auch seine Vaterstadt mit dem Urheber der mediceischen Venus und seiner Heimath zusammentrifft [6]).

stammt demnach das Original unsers Redners, dessen Urheber dadurch zum Wenigsten unter Alexander herabrückt, wie es sich von dem Verfertiger eines römischen Portraites erwarten ließ. Als Urheber desselben nennt sich in kleiner aber zierlicher Schrift, die er auf dem Schild der Schildkröte eingegraben hat, Kleomenes, des Kleomenes Sohn, ein Athenäer:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ
ΚΛΕΟΜΕΝΟΥΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ Ε
ΠΟΙΗΣΕΝ

Der Urheber des römischen Redners nennt also den Kleomenes seinen Vater, und so nannte sich der Meister der mediceischen Venus. Jener ist ein Athenäer, ebenso dieser, und durch diese doppelte Zustimmung ist man berechtigt, mit Visconti die beyden Kleomenes als Vater und Sohn zu verbinden, und anzunehmen, daß der Sohn vom Vater, wie den Namen, so auch die Kunst geerbt habe. Nimmt man nun hinzu, daß römische Portraitstatuen von griechischen Künstlern mit Attributen griechischer Götter eine Zeit voraussetzen, in welcher die Römer mit den Griechen und ihrer Kunst in Verkehr gekommen waren, so können dergleichen Werke nicht über die Zeit der römisch-makedonischen Kriege hinausreichen, und Kleomenes der Sohn hat also nicht vor Ol. 145. gelebt; aber wie lange nachher kann er gelebt haben? Hier kommt das Alter des Vaters zu Hülfe, der, wie wir sahen, auf keinen Fall bis an Ol. 158. und die Zerstörung von Korinth herabreicht, und demnach seiner Seits den Sohn der Ol. 145. nahe rückt, über die er nicht hinausreichen kann, in die ersten Zeiten der römisch-griechischen Kämpfe mit Makedonien. Kleomenes der Vater ist diesen Zeiten also unmittelbar vorhergegangen, und fällt in die Blüthe des achäischen Bundes. — Ob der Apollodorus des Plinius, der Philosophen machte, H. N. 24, 19. §. 26. S. 128. und sich in seinen Arbeiten so wenig genügte, daß er sie oft zerbrach und deßhalb μαινόμενος genannt wurde, das. §. 11. S. 126, der Vater des ältern Kleomenes sey, bleibt bey Mangel näherer Anzeigen dahin gestellt. Der Umstand, daß Silanion (Ol. 114. H. N. 34. 19. S. 110.) sein Bildniß machte, kann dagegen nicht sprechen; denn da Silanion in dem Bilde den ganzen Zorn des Selbstpeinigers über sich selbst ausgedrückt hatte, kann er das Bild auch später als ein Charakterstück gemacht haben.

[6]) Ueber die Person des sogenannten Gemanicus hat Visconti versucht weitere Vermuthung aufzustellen. Ist er aus jenen Zeiten des ersten Verkehrs beyder Völker, so stellt er wahrscheinlich einen der damals in Griechenland berühmt gewordenen Römer vor, wo dann T. Quinctius Flamininus, Paulus Aemilius, Metellus vorkommen. — So weit Visconti. Flamininus bietet sich zuerst dar. Zu diesem angeblichen Wiederhersteller

Wie aber den Zerrüttungen der macedonischen Zeit, so widerstand die bildende Kunst selbst den harten Schlägen der römischen Gewalt und blühete fort, nachdem die macedonische Macht in allen Reichen gebrochen, und das schwere Joch römischer Herrschaft allen Völkern griechischen Stammes aufgelegt war. Nach der Eroberung von Syrakus im zweyten punischen Kriege kamen zuerst, wie griechische Bildsäulen, so auch griechische Künstler nach Rom. Bereits der junge Sohn des unglückli || chen Königs Perseus von

(91. 92.)

der griechischen || Freyheit, die er auf den isthmischen Spielen verkündigte, dem Führer aller römischen Ränke in Griechenland, der sich mit griechischer Bildung brüstete, stimmt die Stellung des Redners mit den Symbolen des die Rede wie die Kampfspiele schirmenden Gottes, deßgleichen der Ausdruck von Schwermuth und Ernst, der auf seinem Gesichte ruht, wenn man die Verse des Ennius an ihn bey Cicero de Senect. zu Anfang nach den Worten nehmen darf:

O Tite! si quid ego adjuro curamve levasso
Quae nunc te coquit et versat sub pectore fixa:
Ecquid erit praemi?
Quamquam certo scio, non ut Flamininum
Sollicitari te noctesque diesque.

Uebrigens gehört außer dem ältern Kleomenes in die Periode der, nach Plinius, ruhenden Kunst noch

a. Mikon. *Μίκων Νικηράτου Συρακούσιος*, Paus. 6, 12. S. 480, welcher die Bildsäulen des zweyten Hiero von Syrakus zu Olympia gemacht hat (*ἐφ' ἵππου τὸν ἕτερον, τὸν δὲ αὐτῶν πεζόν*). Diese Bildsäulen waren von den Kindern des Königs, also wohl nach seinem Tode geweiht, welcher Ol. 140, 4. v. Chr. 215. erfolgte. Den Namen des Vaters, der durch in der Vulgata *Νικοκράτου* verdorben war, hat Clavier aus den Pariser Handschriften hergestellt; doch sagt er mit Unrecht, daß von diesem Nikeratus die Rede beym Plinius sey; denn der Niceratus des Plinius ist Zeitgenosse des Alkibiades, weil er nicht nur seine, sondern auch seiner Mutter Bildsäule gemacht hat, lampadeque accensa matrem ejus Demaraten sacrificantem, Pl. H. N. 34. S. 19. §. 31. S. 129. und war, nach der von Harduin S. 125. angeführten Stelle des Tatianus, Sohn des Athenäers Euktemon.

b. Die Künstler, welche des Attalus und Eumenes Schlachten gegen die Gallier dargestellt haben: Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia: Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus, qui condidit volumina de sua arte. Pl. H. N. 34, 19. §. 24. S. 127. Die Regierungen von Attalus I. und dem auf ihn folgenden Eumenes II. von Pergamus füllen den Zeitraum von Ol. 134.

Macedonien, Alexander, von den herzlosen Ueberwindern seines Vaters der Dürftigkeit Preis gegeben, fand in Rom selbst Gelegenheit, seine guten Anlagen für Toreutik und Erzarbeiten auszubilden [7]).

Der älteste griechische Meister unter den Römern, dessen Werke bey ihnen neben den besten der frühern Zeit bewundert wurden, ist unstreitig Pasiteles, zugleich ein großer Künstler und ein berühmter Schriftsteller über die bildende Kunst. Plinius nennt ihn einen Mann von höchster Auszeichnung in der Kunst zu formen, zu gießen, in Silber und in Elphenbein zu arbeiten. Von seinen Werken führt er einen Jupiter aus Elphenbein im „Hause des Metellus" an, und berichtet, daß er aus Großgriechenland gebürtig und mit den Städten desselben zum römischen Bürgerrecht gelangt war. Er hat demnach am Schlusse des italischen Krieges der Bundesgenossen gelebt, wo jenen Städten römisches Bürgerrecht zu Theil wurde, zu den Zeiten des Marius und Sylla [8]).

2. bis Ol. 155, 2., in denen also auch diese Künstler gelebt haben; außer ihnen gewiß eine beträchtliche Menge in den langen Katalogen des Plinius, die aber einer festen chronologischen Bestimmung sich entziehen.

7) Nach des Perses Tode ἐτελεύτησε δὲ καὶ τῶν παιδίων τὰ δύο· τὸν δὲ τρίτον Ἀλέξανδρον, εὐφυᾶ μὲν ἐν τῷ τορεύειν καὶ λεπτουργεῖν γενέσθαι φασίν. ἐκμαθόντα δὲ τὰ Ῥωμαϊκὰ γράμματα καὶ τὴν διάλεκτον, ὑπογραμματεύειν τοῖς ἄρχουσιν, ἐπιδέξιον καὶ χαρίεντα περὶ ταύτην τὴν ὑπηρεσίαν ἐξεταζόμενον. Plut. Vit. Pauli Aem. S. 275. A. Man sieht, daß er jenen Uebungen der Toreutik sich nur eine Zeit lang gewidmet, bis er, der römischen Sprache kundig, den Magistraten als Unterschreiber mit Beyfall dienen konnte.

8) Laudat (Varro) et Pasitelen, qui plasticen matrem statuariae sculpturaeque et caelaturae esse dixit, et cum esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit antequam finxit. Plin. H. N. 35. Sect. 45. p. 242. — Admiratur (die Thespiaden des Kleomenes) et Pasiteles, qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe. Natus hic in Graecia, Italiae ora, et civitate donatus cum iis oppidis. Jovem fecit choreum in Metelli aede, qua campus petitur. Accidit ei, cum in navalibus, ubi ferae Africanae erant, per cavcam intuens leonem caelaret, ut ex alia cavea panthera erumperet, non levi periculo diligentissimi artificis. Fecisse opera complura dicitur, sed quae fecerit nominatim non refertur. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 13. S. 285.

In den unmittelbar darauf folgenden Zeiten des L. Lucullus, Pompejus und Varro, den letzten des römischen Freystaates, blühte Arcesilaus, der Freund des L. Lucullus. Varro, der ihn bewunderte, besaß von ihm aus Marmor die Gruppe einer

(93.)

Hirt bemerkt S. 248. daß unter aedes Metelli der Tempel des Jupiter Stator zu verstehen, den Metellus gebaut hatte. Varro nennt die Werke des Pasiteles nicht einzeln, also weiß Plinius sie auch nicht anzuführen. Pasiteles ist offenbar bescheiden genug gewesen, in die Volumina nobilium operum, die er schrieb, die seinigen nicht mit aufzunehmen. Was also nach Varro und Pasiteles geblüht, liegt außer seinen Katalogen, sowohl den synchronistischen als den alphabetischen, der Künstler, und kann nur gelegentlich und zufällig Erwähnung finden. Dieser Umstand ist wichtig für Lessings Meynung, daß die großen, nur durch ihre Werke bekannten Künstler, wie Glykon, Apollonius, eben deßhalb, weil sie in den Katalogen des Plinius nicht vorkommen, noch sonst Erwähnung finden, erst nach dem Schlusse derselben gelebt haben. Wenn übrigens Harduin diesen Pasiteles als verschieden von dem angeblichen Lehrer des Kolotes, von dem oben gesprochen wurde, setzt, so ist für seine Meynung kein Grund abzusehen, es wäre denn, daß Kolotes bey den Werken, die er verfertigt, nicht weit genug herabgesetzt werden könnte, um dieses Pasiteles Schüler zu werden. Um einer Verdoppelung des Künstlers, sey es des Kolotes oder Pasiteles, zu entgehen, wird es das Gerathenste seyn, in der Stelle des Paus. 5. 20. eine Verwechselung der Namen *Παστέλης* und *Πραξιτέλης* anzunehmen und zu glauben, daß jene Kenner der Genealogie bey Pausanias den Kolotes, der aus Paros war, zum Schüler des Praxiteles, der nach Prop. III. 7, 16. (Vergl. Sillig C. A. p. 380.) auch aus Paros war, gemacht haben. Auch bey Plinius sind beyde Namen verwechselt worden, und selbst in der angef. Stelle im Poll. Cod. Noch ist zu bemerken, daß wir durch Inschriften Stephanus als Schüler des Pasiteles kennen: *ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΑΣΙΤΕΛΟΥΣ ΜΑΘΗΤΗΣ ΕΠΟΙΕΙ* auf dem Stamm einer gymnischen Statue in der Villa Albani. Vergl. Marini Inscrizioni della V. Alb. p. 174., woselbst auch ein Kupferstich dieses qualuno de' Tolomei, wie die Statuen von Siegern in gymnischen Spielen mit dem Diadem wunderlich genug von den italienischen Archäologen genannt werden; und wieder dessen Schüler Menelaus *ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΜΑΘΗΤΗΣ ΕΠΟΙΕΙ* auf der schönen Gruppe der Villa Ludovisi, welche, wie man glaubt, die Elektra und den Oreste vorstellt, wiewohl auf Oreste keine Hindeutung und in der Frau die römische Matrone nicht zu verkennen ist, eben so wenig in ihr der Ausdruck mütterlicher, und der Ausdruck kindlicher Liebe im Sohne. Die hier nur zu berührende Frage kann also bloß noch seyn, welche römische dem Künstler gleichzeitige häusliche Scene (denn an den bekannten patricius

Löwinn und beflügelter Liebesgötter, die mit ihr spielten. Einige hielten sie gebunden, andere nöthigten sie aus einem Horn zu trinken, und andere waren bemüht ihr Sohlen anzulegen. Seine Modelle, bemerkt Plinius, wurden, und zwar von den Künstlern selbst, theurer bezahlt als Andrer Werke [9]). Demselben Zeitalter gehören zwey Künstler römischen Namens, Coponius, von dem vierzehn Bildsäulen, darstellend so viele Nationen, vor dem Theater des Pompejus standen [10]), und Decius, von welchem, nach

puer wird Niemand denken) er vorstellt. Menelaus, im dritten Kunst-|| alter nach Pasiteles fällt in die Regierung des Augustus, und arbeitete wohl in Rom selbst, und die Vermuthung wird sich also gleich von vorn dahin stellen, daß eine Scene aus dem Innern des kaiserlichen Hauses, vielleicht Octavia und Marcellus (Tu Marcellus eris, manibus date lilia plenis etc.) dargestellt sey. — Die Gruppe ist übrigens von ausnehmender Wirkung und Schönheit der Arbeit, und gehört unter die Documente ächter, ungetrübter Kunst des augustischen Zeitalters.

9) Idem (Varro) magnificat Arcesilaum, L. Luculli familiarem, cujus proplasmata pluris venire solita artificibus ipsis quam aliorum opera. Ab hoc factam Venerem Genetricem in foro Caesaris, et priusquam absolveretur festinatione dedicandi positam. Deinde eidem a Lucullo HS. LX. signum Felicitatis locatum, cui mors utriusque inviderit. Octavio equiti Romano cratera facere volenti exemplar e gypso factum talento. Plin H. N. 35. Sect. 45. p. 242. — Arcesilaum quoque magnificat Varro, cujus se marmoream habuisse leaenam tradit, aligerosque ludentes cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii e cornu cogerent bibere, alii calcearent soccis, omnes ex uno lapide. H. N. 36. Sect. 4. §. 13.

10) Idem (Varro) et a Coponio XIV. nationes, quae sunt circa Pompeji, factas auctor est. Plin. a. a. O. S. 286. Ein Q. Coponius kommt S. 254. als ambitus damnatus vor. Auch Andere dieses Namens mit dem Vornamen Titus und Marcus führt Harduin an. — Suetonius V. Claud. §. 46. erwähnt ebenfalls Bildsäulen der Völker (simulacra gentium), welche beym Theater des Pompejus geweiht gewesen. Es werden also in jenen Bildsäulen die Nationen, welche Pompejus in Asien und Spanien besiegt hatte, vorgestellt gewesen seyn. Auf ähnliche Weise scheint zu verstehen, was Servius ad Virg. Aen. 8. 720. von Augustus meldet. Auf des Aeneas Schilde nämlich wird nach Virgilius auch des Augustus zukünftiger Triumph abgebildet: Ipse . . dona recognoscit populorum, aptatque superbis Postibus; incedunt victae longo ordine gentes. Quam variae linguis, habitu tam vestis

Plinius, auf dem Capitolium ein Kopf neben einem andern von Chares, dem Schüler des Lysippus, bewundert wurde [11]). Beyde waren von P. Lentulus als Consul geweiht worden, demselben, welcher die Rückkehr des Cicero aus der Verbannung durchsetzte. Dazu nehme man, daß Plinius aus dem Zeitalter des Pompejus eine ganze Reihe berühmter Toreuten aufführt, Praxiteles, Posidonius aus Ephesus, Lysistratides, der Schlachten und Bewaffnete bildete, Zopyrus, der auf zwey Bechern die Areopagiten und das Gericht des Orestes darstellte, nach ihnen den Pytheas, von dem Ulysses und Diomedes, welche das Palladium rauben, berühmt waren [12]). Noch zu den Zeiten des

(94. 95.)

et armis. Hic Nomadum genus . . . finxerat seq. Hier bemerkt Servius: Porticum enim Augustus fecerat, in qua simulacra gentium collocaverat, quae porticus appellabatur ad Nationes. Wie diese Nationen gebildet waren, läßt sich, außer an den Triumphmonumenten, besonders auf den Münzen, hauptsächlich des Hadrianus, sehen.

[11]) Indeß muß man dem Decius zu dem ihm gebührenden Ruhme erst durch richtige Behandlung der Stelle des Plinius helfen. Derselbe sagt im Abschnitte von den Kolossen über die zwey Köpfe, die nach dem Orte, wo er ihrer gedenkt, auch kolossale müssen gewesen seyn: Habent in eodem capitolio admirationem et capita duo, quae P. Lentulus Consul dicavit: alterum a Charete supra dicto factum, alterum fecit Decius, comparatione in tantum victus, ut artificium minime probabilis, artificis videretur. H. N. 34. Sect. 18. p. 106. 7. Der hier erwähnte Lentulus ist wohl P. Lentulus Spinther, der A. U. 697. a Chr. 57. Konsul war, und die Zurückberufung des Cicero in Antrag gebracht und durchgesetzt hat. Das minime probabilis ist aber offenbar verdorben. In tantum heißt nicht so sehr, sondern „in so weit," und erschien Decius in Vergleich mit Chares ein minime probabilis artifex, „ein ganz und gar nicht achtbarer Künstler," wie konnte denn sein Werk neben dem andern bewundert werden? Der Zusammenhang der Gedanken erfordert nothwendig, daß minime improbabilis artificis gelesen werde. Die alten Ausgaben haben, so weit ich sie kenne, alle dieselbe falsche Lesart, auch die Handschriften; die Pollinger aber liest nur artificum minime probabile videretur.

[12]) Laudantur . . . et circa magni Pompeji aetatem Praxiteles, Posidonius Ephesius, Laedus Stratiades, qui praelia armatosque caelavit, Zopyrus, qui Areopagitas et judicium Orestis, in duobus scyphis HS. XII. aestimatis. Fuit dein Py-

Plinius bestand das Ansehen ihrer Werke, obwohl die Gestalten durch den häufigen Gebrauch der Geräthe so abgerieben waren, daß man ihren Kunstwerth kaum noch unterscheiden konnte. Vielleicht besitzen wir von den beyden Werken des Zopyrus noch das eine in dem vortrefflichen silbernen Becher der Bibliothek Corsini in Rom,

(95.)

theas, cujus binae unciae X. venierunt. Ulysses et Diomedes erant in phialae emblemate Palladium surripientes. Plin. H. N. 33. Sect. 55. p. 75. — Praxiteles als Silberarbeiter kommt auch Cic. Divin. I. c. 36. vor. Den Tragöden Roscius, da er noch Kind war, hatte eine Schlange im Schlafe umwunden. Experrecta nutrix animadvertit puerum dormientem circumplicatum serpentis amplexu: quo adspectu exterrita clamorem sustulit . . . . . Atque hanc speciem Praxiteles caelavit argento, offenbar den Augenblick, wo die Amme das von der Schlange umwundene Kind mit Entsetzen erblickt. — Posidonius von Ephesus wird H. N. 34. Sect. 19. §. 34. unter den Athleten-Künstlern mit Wiederholung seines Lobes als caelator erwähnt. — Der Name Laedus Stratiates ist, wie man sieht, verdorben. Die Ausgaben vor Dalechampius haben Laedius Stratites, bey Harduin Reg. 2. Ledis Thracides mit der Frage: An Leostratides? Die Pollinger Handschrift hat in Einem Worte lidistratices, woraus klar, daß Lysistratides zu lesen ist. In den Anmerkungen der neuen Ausg. der Kunstgeschichte, Winck. Werke Th. 6. Anmerk. 95., ist ein Laetus Stratiates aus ihm geworden, mit dem Beysatze „oder, wie vielleicht richtiger gelesen wird, Stratiotes, welcher Treffen und gewaffnete Figuren in Silber gravirte und daher den Beynamen erhalten zu haben scheint." — Weil er Soldaten gemacht hat, wird er selbst Soldat genannt. Welch ein Zusammenhang ist in diesen Vorstellungen? — Zopyrus ist nur aus dieser Stelle bekannt. Statt HS. XII. haben die alten Ausgaben vor Dalechamp und auch die Pollinger Handschrift pondo XII. Auch Harduin hat HS. XII. mit der Bemerkung: Ita Reg. 2. libri que editi (welche?). Durch das folgende Particip HS. XII. aestimatis, welches Angabe des Preises voraussetzt, ist diese Lesart zwar gewiß; doch wäre deßhalb pondo nicht zu verwerfen. Denn da beym folgenden Werke des Pytheas das Gewicht angegeben wird, so ist das wohl auch hier geschehen, und bey pondo ist nur die Zahl, die es angab, ausgefallen. Uebrigens ist HS. XII. 12000 Sesterzien, gegen 2000 fl. — Auch Pytheas ist nur aus des Plinius Stelle bekannt. Sein Raub des Palladiums, auf einem Silbergeräthe von nur zwey Unzen vorgestellt, wurde nach den ältern Ausgaben, denen auch der Pollinger Codex beytritt, für zwanzig, nach des Harduin Handschriften um zehn tausend Sesterzien verkauft. ||

Praxiteles s. Winckelmann V. 430. VII. 220. Sillig catal. artif. p. 324. Nicht haben es auch.

welche zu den Geräthen gehört, die in dem Hafen von Antium aus dem || Meeresgrunde sind gezogen worden. Er stellt das Urtheil des Oreſtes in einer Reihe von Gestalten vor, welche sich um die äußere Rundung ziehen, und ist von einer ausnehmenden Feinheit der Arbeit im höchsten Style der Kunst [13]). Das Werk des Pytheas aber ist uns, was Erfindung und Anordnung anbelangt, durch mehrere geschnittene Steine bekannt, indem die größten Meister dieses Faches nicht verschmähten, in ihren Werken dasselbe nachzuahmen und zu wiederholen [14]). Unter den Bildsäulen, welche

(96.)

[13]) Der Becher ist herausgegeben zuerst von Winckelmann in Monumenti antichi ined. no. 151. und wieder von ihm beschrieben in der Kunstgesch. B. 2. K. 1. §. 15. Weil das Gefäß im Hafen von Antium gefunden worden, glaubt Winckelmann, daß es „nicht zu Rom gearbeitet, „sondern anderwärts her und also vermuthlich aus Griechenland gebracht „worden, und durch einen Zufall in gedachtem Hafen versenkt geblieben." Dieses ist noch ein Rest wohlfeiler Muthmaßungen — Sardi venales — italisch-gallischer Antiquare, von denen sonst Winckelmann diese Studien gereinigt hat. Ein silbern Gefäß wird im Hafen von Antium gefunden; darum ist es wahrscheinlich aus Griechenland gekommen! — In demselben Hafen wurde das große bronzene Gefäß auf dem Kapitol mit der den Mithridates nennenden Inschrift gefunden. Diese beyden kostbaren Denkmäler und andere von geringerer Bedeutung, welche derselbe Meeresgrund geliefert hat, deuten auf Schiffbruch solcher Geräthe daselbst, und lassen noch andere Schätze der Art in jener Gegend vermuthen. — Die Arbeit selbst ist sehr eigenthümlich. Die Masse des Bechers, die etwa den vierten Theil eines baierischen Maßes faßt, ist sehr dünn, und im Innern ganz uneben, indem die Figuren durch Hämmern von Innen nach der äußern Oberfläche getrieben sind, und sich, wie bey Hohlmünzen, numis incusis, von Sybaris und Metapont, innerlich, wenn auch sehr roh, erhaben zeigen, wie äußerlich vertieft. Um nun den Becher zum Trinken bequem zu machen, hat man eine ihn genau ausfüllende, außen und innen ganz glatte Schale hineingefügt, welche durch eine einfache Vorrichtung mit dem obern Rande des Bechers befestigt ist, aber leicht herausgenommen werden kann. Aus dieser aber ist getrunken worden, und so erscheint der Becher mit den feinen Arbeiten nur als die äußere Einfassung der eigentlichen Trinkschale, die in ihm hängt.

[14]) Von Dioskurides ist der zu dieser Gruppe gehörige Diomedes bey Stosch n. 29. Bracci 29. von Gnaios Bracci 50, von Calpurnius Severus Stosch 36, Polycletus Stosch 54. Bracci 96. Solon 6. Bracci 108.

dieser Zeit angehören, muß hier vor allen die kolossale des Pompejus im Palast Spada zu Rom genannt werden, welche für sich allein durch Großheit des Styles und die Vollendung der Arbeit einen vollen Beweis von dem damals unerschütterten Bestand der bildenden Kunst liefern würde [15]). Wie aber die Zeiten des römischen Freystaates, so verherrlichten die Regierung der ersten Kaiser bildende Künstler der Griechen durch den Ruhm ihres Namens und ihrer Werke, und damit man nicht glaube, daß sie nur einzeln und zerstreut geblüht, so führt Plinius eine ganze Reihe derselben auf, welche allein die Paläste der Kaiser auf dem Palatium „mit Bildsäulen der ausgesuchtesten Kunst angefüllt haben", Kraterus mit Pythodorus, Polydektes mit Hermolaus, eine anderer Pythodorus mit Artemon, dann Aphrodisius aus Tralles allein. Es ist offenbar, daß die drey Paare, dann der einzelne, einander gefolgt sind, und wir also die Namen der vorzüglichsten Künstler haben, welche würdig befunden wurden, für den unmittelbaren Bedarf des kaiserlichen Hauses auf dem Palatium von Augustus bis auf Vespasian zu arbeiten. Plinius bringt sie mit den drey Urhebern der Gruppe des Laokoon in Vergleichung, wodurch nicht weniger als durch das ausgezeichnete Lob, welches er ihren Werken ertheilt, angedeutet wird, daß er ihnen einen hohen Rang in ihrer Kunst neben den vorzüglichsten und besten anweiset [16]).

[15]) Fea hat sich zwar bemüht zu beweisen, daß die Statue nicht den Pompejus vorstelle. Vergl. Winckelm. Werke B. 6. S. 288. der Anmerk. Indeß habe ich bey wiederholter Untersuchung des Werkes, wobey der Gebrauch der Leiter gestattet war, gefunden, daß das Meiste, was er für seine Ansicht aufstellt, sich nicht bewährt. So ist der Kopf zwar aufgesetzt, aber aus demselben Marmor, dem Leibe an Verhältnissen und Behandlung gemäß, und so daß die Brüche des Rumpfes und Halses sich ganz entsprechen, ohne daß irgend etwas hätte eingefügt werden müssen. Anderes findet sich allerdings so, wie er berichtet, z. B. die Reste von Bändern auf den Schultern. Auf jeden Fall ist das Werk eine Portraitstatue und der römischen Zeit angehörig.

[16]) Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. S. 284. Die Stelle selbst wird

Außer ihnen aber werden unter den verschiedenen Kaisern noch einzelne berühmte Künstler angeführt, unter Augustus Sauras und Batrachos, zugleich Architekten, welche die zwey Tempel in den Denkmalen der Octavia gebaut haben [17]), und Diogenes

unten Anmerk. 32. wegen ihrer Verbindung mit dem Laokoon bey der Untersuchung über diesen vollständig mitgetheilt.

[17]) Invenio et Canachum laudatum inter statuarios fecisse marmorea. Nec Sauran atque Batrachum obliterari convenit, qui fecere templa Octaviae porticibus inclusa, natione ipsi Lacones. Quidam et opibus praepotentes fuisse eos putant ac sua || impensa construxisse, inscriptionem sperantes. Qua negata hoc tamen alio modo usurpasse. Sunt certe etiamnum in columnarum spiris insculpta nominum eorum argumenta, lacerta atque rana. In Jovis aede extitisse picturam cultusque reliquos omnes foemineis argumentis constat. Etenim facta Junonis aede cum inferrentur signa permutasse geruli traduntur, et id religione custoditum, velut ipsis diis sedem ita partitis. Ergo et in Junonis sede cultus est, qui Jovis esse debuit. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 14. S. 286. Der Zusammenhang der Stelle über Sauras und Batrachos (Eidechse und Frosch) mit der von Kanachus, und die Verbindung beyder durch nec zeigt, daß auch diese zwey Bildhauer gewesen seyen, zumal in jener Stelle allein von Bildhauern gehandelt, und der Tempelbau nur bey Gelegenheit erwähnt wird. Es sind aber nicht die Tempel der Juno und des Apollo, wie Harduin hier und an einer früheren Stelle §. 10. S. 285. sagt, sondern des Jupiter und der Juno, welche von den Hallen umschlossen waren. Dieses sagt hier Plinius ausdrücklich, an der andern aber berichtet er, der Apollo-Tempel sey bey der Halle gewesen (ad Octaviae porticus) und der Juno-Tempel innerhalb desselben (intra vero porticus), ihm zunächst aber (in proxima aede) der Tempel des Jupiter. Uebrigens ist in der Erzählung des Plinius eine Zuthat von Volksmährlein nicht zu verkennen, von den überreichen Baumeistern Sauras und Batrachos aus dem armen Sparta, die den Römern auf ihre Kosten prachtvolle Tempel bauen, in der Aussicht, daß sie ihre Namen darauf setzen dürfen! Auch vom Perikles geht wie bekannt eine solche Sage: er habe die Kosten seiner Bauten (das Parthenon war darunter), da das Volk über ihre Größe gemurrt, von dem Seinigen bezahlen wollen, wenn man ihm gestatte, seinen Namen darauf zu setzen, ein Anerbieten, das einen Krösus voraussetzt, keinen attischen Bürger jener Zeit. Die Sage selbst aber hat sich offenbar an dem Frosch und der Eidechse an einer Säule jenes Tempels gebildet, die Plinius als in columnarum spiris gearbeitet anführt, und Winckelmann in S. Lorenzo an den zwey Convoluten eines schönen jonischen Kapitäls wieder gefunden hat.. Winckelm. Werke 1 Th. S. 379. und die Anmerk. dazu. Die Säule steht dem nach

von Athen, welcher das Pantheon des Agrippa mit Bildsäulen schmückte. „Seine Karyatiden" unter den Säulen des Tempels, sagt Plinius, werden wie wenig andere Werke gelobt, „ebenso die in dem Giebel aufgestellten Bildsäulen; doch sind sie wegen der Höhe des Ortes weniger ge-

dem Altar Gehenden zur rechten Hand, und auf den Ambo (das Lesepult) an dieser Seite hinaufsteigend kann man sie ganz in der Nähe betrachten. Das Kapitäl ist von der größten Schönheit und die Arbeit der beyden Thiere in der Mitte der Convoluten sehr fein. Fea hat zwar dagegen erinnert, daß Plinius anderwärts H. N. 36. Sect. 50. S. 338. unter spira den Säulenwulst verstehe; doch würde der Einwurf nur dann etwas bedeuten, wenn Plinius als Architekt spräche. Der Ausdruck spira, Windung, ist, wenn auch nicht in der Architektur, allgemein, und er konnte ihn in columnarum spiris in dieser Allgemeinheit für die jonische Schnecke brauchen, ungeachtet er an der andern Stelle, wo er Architektur abhandelt, ihm seine architektonische Bedeutung gibt. Dazu kommt, daß an keinem Säulenwulst ähnliche Verzierungen vorkommen, auch kein Ort für sie daran ist. Noch bemerkt man, daß st. in columnarum spiris nach Brotier die Ed. pr. und Cod. Reg. 5. in columnarum epistyliis insculpta habe. Ebenso der Poll. Cod. architektonisch gleich ungenau, da ἐπιστύλιον das Gebälk bedeutet.||(1825.) Uebrigens weiß Hr. Hirt, für welchen Zusammenhang und Verbindung der Schriftterte gleichgültig sind, daß die beyden nur aus jener Stelle des Plinius bekannten Künstler „weder Baumeister noch Bildhauer" gewesen. Sie „arbeiteten dabey blos als geschickte Steinmezen die feineren architektonischen Zierden," S. 244, wozu man nehmen muß, daß nach seiner Gesch. d. Bauk. 2 B. S. 211 suo impensu construxisse templa bedeutet, sie (nämlich die Steinmetzen von übermächtigem Reichthum opibus praepotentes) haben umsonst gearbeitet, und inscriptionem sperantes „in der Hoffnung, daß man ihnen eine Inschrift gestatten würde," welches Beyspiel allein hinreichen würde zu zeigen, daß die Geschichte der Baukunst von ihm mit derselben Kunde des Latein und derselben Sicherheit des Urtheils behandelt wird, wie die Archäologie. Wie es mit der andern Behauptung sich verhalte: „Die beyden Tempel baute Hermodorus für Metellus Macedonicus," in Folge welcher die beyden Architekten, welche sie nach Plinius erbaut (construxisse templa), außer Besitz gestellt und zu Steinmetzen gemacht werden, wird sich gleich zeigen. (1828.) Es führt nämlich Winckelmann Mon. ined. S. 269. aus Vitruvius B. 3. K. 3. an, (Schn. III. 2. §. 5.), daß den einen der beyden Tempel, den des Jupiter, Hermodorus gebaut, quemadmodum et in porticu Metelli Jovis statoris Hermodi, bemerkt aber ungenau, daß Vitruvius berichte, derselbe

feyert“ [18]). Aus derselben Stadt war Evander, den M. Antonius mit sich nach Alexandria geführt hatte, von wo er unter den Gefan || genen nach Rom kam, berühmt als Bildner und Torent. Horatius gedenkt eines Bechers von ihm, um etwas durch seine Arbeit Schätzbares zu bezeichnen [19]).

(98.)

habe seine Vor- und Hinter-Hallen gehabt; denn nicht als einen ἀμφιπρόστυλος, sondern als einen περίπτερος beschreibt ihn der Architekt, so daß auch der Widerspruch wegfällt, den er zwischen dem Vitruv und dem Fragmente des alten Plans von Rom hat finden wollen. (1825.) Eine bessere Gewähr aber für Hermodorus als die eben angeführte besitzt auch Herr Hirt nicht, und da er einmal im Zuge sich fühlt, muß der angebliche Hermodorus dieser Stelle, welcher den Tempel des Jupiter für Metellus gebaut haben soll, auch gleich den der Juno übernehmen. Nun wäre zwar das Ansehen des Vitruvius für den Baumeister allerdings entscheidend, wenn die Stelle nicht offenbar Verderbniß zeigte; denn weder ist der Name des Baumeisters vollständig, noch würde, im Fall man den Namen Hermodori schreiben wollte, die grammatische Verbindung möglich seyn; denn was wäre Porticus Metelli Hermodori oder Jupiter Stator Hermodori, zumal da dieser Jupiter Stator ein Werk des Pasiteles war (Plin. 35. 5. 45.)? Wir werden demnach allerdings die beyden Lakedämonier als Architekten der beyden Tempel behalten; doch weichen sie nun aus der Zeit des Augustus, in welche sie oben gestellt wurden, in die Zeit des Metellus Macedonicus zurück. (1828.)

[18]) Agrippae pantheum decoravit Diogenes Atheniensis: et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. Die Editio Veneta des Alex. Benedictus hat am Rande noch summo zu fastigio, ohne Noth; wir kämen dadurch mit den Bildsäulen auf das ἀκροτήριον des Tempels und in die Luft hinaus. Es ist aber nicht deutlich, wie man sich die Statuen in columnis denken soll. Standen sie, wie Hirt in seiner Abh. über das Pantheon im Museum der Alterthumswissenschaft annimmt, über den Säulen im Innern, nämlich über dem Gebälke derselben, so sieht man nicht, was sie getragen haben. Auch waren sie dort so gut wie die Bildsäulen im Giebel für die genaue Betrachtung von Unten zu hoch gestellt, und Plinius hätte deßhalb dieselben nicht in diesen Gegensatz bringen können, daß sie beyde zwar vortrefflich, aber die im Giebel wegen der Höhe weniger berühmt gewesen. Gleichwohl wird es schwer halten, ihnen einen andern Platz anzuweisen.

[19]) Timothei manu Diana Romae est in Palatio. Apollinis delubro, cui signo caput reposuit Aulanius Evander. Plin. H. N. 36. Sect. 5. §. 10. S. 281.

20) Mensave catillum Evandri manibus tritum dejecit . . . minus hoc jucundus amicus sit mihi? Horat. Serm. I. 3, 90. daſelbſt Akron: Evandrum ferunt caelatorem et plasten Atheniensem a M. Antonio Alexandriam perductum et inde inter captivos Romam venisse. Diejenigen, welche an den Evander Arcas, den Zeitgenoſſen des Aeneas nach Virgilius, denken, bringen eine Hyperbole des Alters in den Horatius, die keine Unterlage hat. Wie konnte man auch hyperboliſch ſprechend von einem alten Becher ſagen: ſchon Evander habe ihn in den Händen gehabt. Tritum iſt polirt wie Virg. Georg. II. 444. Radios trivere rotis.

21) Post eum (Pyrgotelem) Apollonides et Cronius in gloria fuere, quique Divi Augusti imaginem similem expressit, qua postea principes signabant, Dioscorides. Plin. H. N. 37. Sect. 4. p. 358. In diplomatibus libellisque et epistolis signandis initio sphinge usus est, mox imagine Magni Alexandri: novissime sua, Dioscoridis manu sculpta, qua signare insecuti quoque principes perseveraverunt. Suet. Vit. Aug. 50. ||

22) Vergl. über ihn und ſeine Werke Winckelmann Geſch. d. K. 2. 2. §. 8. der ſämmtl. Werke Th. 6. S. 222. mit der Anmerk. 1093. Leſſings Schriften 10. Bd. S. 388. ff.

23) Die

gegeben war, in den Werken großer Meister das Wahre mit idealer Schönheit zu umgeben und der Darstellung des Erhabenen den Stempel der Vollendung aufzudrücken [23]). Unter den Bildsäulen, welche nach wahrscheinlicher Berechnung dieser Zeit angehören, steht auf gleicher Höhe mit jenen Werken besonders die kolossale Gruppe des Nil, welche den Gott des Stromes liegend und von Kindern umgeben darstellt [24]). Dieses große Werk, berechnet das

(99.)

23) Die mit ihrem Namen erhaltenen Steine sind in den Werken von Stosch und Bracci zusammengestellt, die Uebersicht derselben in dem oben erwähnten Katalog des Grafen Clarac. S. 416. ff.

24) Sie sind in Eckhels Choix de pierres gravées du Cab. Imp. d. V. auf den ersten Platten abgebildet, und von Eckhel mit Gelehrsamkeit und Scharfsinn erklärt, obwohl er hier nicht auf seinem heimischen Gebiete sich befand. Wären diese Anmerkungen nicht schon zu sehr angewachsen, so würde ich Manches zur Berichtigung seiner Erklärungen beyfügen; doch kann ich nicht umhin, wenigstens des lituus in der Hand des Kaisers zu gedenken. Eckhel sagt, er trage ihn als Zeichen seiner Hohenpriesterwürde (il est constaté par les médailles d'Auguste frappées sous son premier consulat, qu'il fut Pontife-Augure bien des années avant d'être élevé au grand Pontificat, vacant par la mort de M. Lepidus. C'est donc à ce titre, qu'Auguste porte le bâton Augural dans notre camée, comme Tibère le porte dans celui de la sainte Chapelle) als Pontife-Augure; indeß der lituus ist nichts als Zeichen des Auguratus: Lituus ille certe quod clarissimum est insigne auguratus, Cicer. de divin. I. 17., und so überall, wo die Alten seiner gedenken. Wenn also Augustus den Lituus trägt, so hat sein Pontificat damit nichts gemein, und die Frage kehrt zurück: was soll das Zeichen einer gegen die andern Ehren des Augustus untergeordneten priesterlichen Würde in seinen Händen? Die Sache wird auffallender dadurch, daß, wie Eckhel selbst anführt, auch auf der gemma Tiberiana, im Kabinet der Pariser Bibliothek, Tiberius dasselbe Zeichen in der rechten Hand trägt, am meisten aber dadurch, daß auf beyden Werken die Kaiser als irdische Götter und Weltherren vorgestellt sind, als Jupiter hier mit dem Adler, dort mit der Aegide, und auf der Gemma Augustea mit Cybele und Neptunus hinter dem Throne, die Herrschaft über Meer und Land zu bezeichnen, welche die hinter ihm zurückstehenden Gottheiten dem neuen Herren freywillig überlassen haben; nicht unähnlich Virgilius Georg. I. 23. Incertum est . . . te maximus orbis Auctorem frugum tempestatumque potentem Accipiat, cingens materna tempora myrto, An deus immensi venias maris ac tua nautae Numina sola colant, nur mit dem Unterschied, daß auf dem

G. h. loc. ed. Moser. p. 82–84.

Geheimnißvolle des Stromes und zugleich ihn als den Urheber der Fruchtbarkeit, der Bevölkerung, des Wohlstandes, der Glückseligkeit von Aegypten, als den Segen und Schirm des wundervollen Landes darzustellen, zeigt in der Anlage einen Reichthum und eine schöpferische Fülle der Erfindung, zugleich eine Sicherheit symbolischer Bezeichnung des Inhaltes, wie kein anderes uns gebliebenes Werk der alten Kunst, und, ist es erlaubt, mit dem auch in dieser Hinsicht unerreichten olympischen Jupiter des Phidias ein anderes Denkmal in Vergleichung zu bringen, so ist die Gruppe des Nil hierzu geeignet. Dabey ist die Ausführung des Ganzen, die Großheit und Reinheit aller Formen der mächtigen Gestalt und

Steine die Ungewißheit aufgehört, und der Künstler ihn lieber gleich zum Herrn von beyden, dem Erdkreise und dem Meer gemacht hat. Ihm aber zur Seite thronet, als die eines solchen Herrschers allein würdige Genossinn, Roma im Schmucke ihrer Waffen. In einer solchen Umgebung, die allerdings eine vollständige Apotheose umschließt, wenn es auch auf etwas Anderes bey den Vorstellungen abgesehen ist, muß es in jeder Hinsicht verwunderlich erscheinen, den Augurstab statt des Blitzstrahles in der Hand der Herrscher über Land und Meer zu finden, und Jeder, der im Stande ist, in der Alterthumskunde Probleme wahrzunehmen, wird finden, daß hier eines zur Lösung vorliegt. Diese findet sich aber in der ganzen Vorstellung der beyden Gemmen. Sie sind nicht Apotheosen, wie sie genannt werden, sondern Darstellung der kaiserlichen Familie in dem Zeitpunkte ihres höchsten Glanzes, wenigstens nach der Ansicht der Künstler, des Augustus in dem Augenblicke, wo Tiberius nach siegreicher Beendigung des pannonischen Krieges heimkehrt, und vor dem irdischen Gott und seiner Beysitzerinn Roma vom Triumphwagen steigt, und des Tiberius, wo Germanicus, nach Ordnung der germanischen Heere und Angelegenheiten, von ihm scheidet, um den Orient in gleicher Weise zu beruhigen. In beyden Vorstellungen erscheinen die Söhne als Vollstrecker der Machtbefehle ihrer Väter, diese selbst als die Ordner und Gebieter, unter deren Auspicien und Einfluß jene Bevollmächtigten ihre Thaten gethan haben. Man gedenke der vielsagenden Redensarten suis auspiciis, alienis auspiciis rem gerere. Dieses Letztere allein war seit Augustus den Feldherrn, die der Imperatoren Legaten geworden waren, auch wenn sie wie Tiberius und Germanicus noch Imperatoren hießen, noch übrig geblieben; und es ist demnach als Zeichen der Auspicien, daß der Lituus in solcher Symbolisirung in den Händen der Imperatoren erscheint. Er hört dadurch auf, ein untergeordnetes Symbol zu seyn, und wird das Zeichen der Oberlei-

jene Leben athmende Wahrheit, durch welche das Ideale wieder zur Natur wird, in ihr so ausnehmend, wie an den edeln Gestalten aus dem Giebelfelde des Parthenon, und die Gruppe würdig, diesen Werken der Schule des Phidias an die Seite gestellt zu werden.

Wie Diogenes unter Augustus, so wird Zenodorus unter Nero den größten Meistern der bildenden Kunst gleichgeachtet. Vielleicht stammte er aus Massilia, denn in Gallien hat er sich zuerst als ausgezeichneten Meister geltend || gemacht. Hier arbeitete er nach zwey Bechern des Kalamis, des größten Toreuten der alten Zeit, zwey neue mit solcher Geschicklichkeit, daß kaum irgend

(100.)

tung, gegenüber den Feldherrn, die unter ihm gleichsam gesiegt haben, und der Alles ordnenden und bestimmenden Macht, unter deren Schirm auch das Größte geschieht: Ἐλεύθερος γὰρ οὔτις ἐστὶ πλὴν Διός. — Wie hier die Steinschneider, so sind auch die Dichter bemüht, jene Auspicien und Oberherrlichkeit, unter der das Glänzende verrichtet wurde, geltend zu machen. Man vergl. besonders des Horatius vierzehnte Ode des vierten Buches:

Milite nam tuo
Drusus Genaunos, implacidum genus,
Brennosque veloces, et arces
Alpibus impositas tremendis
Dejecit acer plus vice simplici.
Major Neronum mox grave proelium
Commisit, immanesque Rhaetos
Auspiciis pepulit secundis. . . .
Barbarorum Claudius agmina
Ferrata vasto diruit impetu:
Primosque et extremos metendo
Stravit humum, sine clade victor,
Te copias, te consilium et tuos
Praebente divos.

und in diesem Sinne das Andere das. Uebrigens ist die Vorstellung, welche Dichter und Künstler also bezeichnen, eine unter der Kaiserherrschaft wesentliche und nothwendige Idee, eines von den arcanis imperii, auf welche Augustus und Tiberius ihre Macht erbaut haben; der Lituus aber, welcher häufig auch auf den Münzen, z. B. des Julius Cäsar, des M. Antonius in der Area hinter den Köpfen vorkömmt, wird dort wie hier die imperatorische oder selbstherrliche Macht bedeuten.

ein Unterschied der Kunst zu bemerken war [25]). Wie aber durch Feinheit, so war er durch Kühnheit seiner Arbeit hervorragend. Denn für die Stadt der Averni in Gallien bildete und goß er um den bedungenen Preis von vierzig Millionen Sesterzen, etwa vier Millionen unsers Geldes, in einem Zeitraum von zehn Jahren die Bildsäule des Mercurius von solcher Größe, daß sie den Umfang

25) Er ist aus dem Vatikan nach Paris, dann nach dem Vatikan zurückgebracht worden, und jetzo in dem Braccio nuovo, als die schönste Zierde dieser kostbaren Halle aufgestellt. S. Victor, welcher zu des Bouillon Musée des antiques unter Visconti's Einfluß und meist nach seinen Angaben den Text geliefert hat, und dessen Ansichten und Urtheile dadurch ein größeres Gewicht erhalten, sagt über ihn: L'exécution n'est pas moins admirable que la composition . . . C'est un des chefs d'oeuvre qui rassemblent tous les genres de beautés. Er stellt ihn hierauf neben den Laokoon, den Torso, den Apollo, die er erreicht pour le grandiose des formes, l'harmonie soutenue de toutes les parties, leur mouvement, le travail achevé du ciseau. Ferner Ce mélange ravissant de force et de douceur est surtout remarquable dans le dos, qui est un miracle de || l'art. . . . En un mot l'ensemble de cette figure offre cette réunion complète de perfection sans le moindre défaut, qui ne se rencontre que dans quelques statues antiques etc. Die Bildsäule wurde unter Leo X. bey der Kirche S. Maria sopra Minerva in der Gegend gefunden, wo wahrscheinlich ehedem der Isis-Tempel gestanden hat. Aegypten ist, wie bekannt, erst durch Augustus den Römern unterworfen worden, und war seitdem die Ernährerinn und die Stütze von Italien. Erst seit dieser Zeit trat die Veranlassung ein, für Rom eine solche Bildsäule zu verfertigen. Um aber die Bemerkung abzuschneiden, daß sie aus Alexandria könne nach Rom gebracht worden seyn, muß hinzugefügt werden, daß an derselben Stelle die Statue des Tiberstromes von derselben Größe, in gleicher Lage, mit ähnlichen seine Natur bezeichnenden Umgebungen und Verzierungen, auch wie jener mit Reliefen auf drey Seiten des Plinthus, ist gefunden worden, aus welcher derselbe Geist der Anlage, der Ausführung, dieselbe Höhe und Lauterkeit der Kunst hervorstraht. Vergl. darüber S. Victor im angef. Werke in der 12. Lieferung: C'est le ciseau du grand sculpteur à qui l'on doit l'image du fleuve nourricier de l'Egypte, avec des différences dans l'aspect des formes, dans les traits du visage et dans leurs expressions, qui prouvent le goût exquis et le jugement profond de leur sublime auteur. Diese Verschiedenheiten werden sofort aus der verschiedenen Natur des Nils und Tiber, der Länder, welche sie bewässern und der Völker, welche sie nähren, mit Feinheit und Geschmack hergeleitet. (1825.) Herr Hirt ermäßigt das Lob dieses Kolosses

aller frühern Kolosse besiegte. Und doch hatte das Alterthum den Sonnenkoloß des Chares auf Rhodus gesehen, dessen Höhe nach der niedrigsten Meldung einhundert fünf Fuß betrug, dessen Finger, wie Plinius sagt, größer waren als die meisten Bildsäulen [26]). Nachdem Zenodorus in Gallien seinen Ruhm gegründet hatte, ward er nach Rom berufen und empfing den Auftrag, den Koloß des Nero einhundert zehn Fuß hoch zu gießen. Wir bewunderten, sagt Plinius, in seiner Werkstätte die ausgezeichnete Aehnlichkeit

(101.)

S. 245. durch ein „obwohl wir denselben nicht als ein Originalwerk ansehen, sondern als eine Nachbildung der Statue von Basalt, welche Vespasian als ein seltenes Werk in dem Tempel der Friedensgöttinn aufstellte, wahrscheinlich ein Werk unter den ersten Ptolemäern gemacht, das der Kaiser aus Aegypten nach Rom versetzte. Plinius 36, 11." Hier ist allein sicher, daß Vespasian einen Nil von Basalt, umgeben von spielenden Kindern im Friedenstempel aufgestellt hat. Daß diesen Nil in Basalt Vespasian aus Aegypten als eine Merkwürdigkeit — nunquam hoc (basaltes) major repertus est — nach Rom entführt habe, ist nicht unwahrscheinlich. Daß er unter den ersten Ptolemäern gemacht worden, ist eine ganz müßige und leere Annahme, und eben so die andere, welche H. Hirt mit mehreren gemein hat, daß der Koloß des Vatikan eine Nachahmung des ägyptischen im Friedenstempel sey. Den Nil von Kindern umgeben darzustellen und durch die Zahl der Kinder die Zahl der Maaße seines Aufsteigens anzugeben, war den Malern wie den Bildhauern gemein. So kommt er in Bildsäulen von den verschiedensten Dimensionen und mit mehr oder weniger Kindern in Marmor und auf Münzen vor. Vergl. Welcker zum Philostratus S. 234, so gemalt bey Philostratus das. V. und bey Lucian Rhet. Praecept. c. 5. Vergl. Jacobs zu Philostrat. a. a. O., ja die Kinder haben von der Sache, die sie bezeichnen, den Namen: περὶ τὸν Νεῖλον οἱ Πήχεις ἀθύρουσι. Ist aber diese Symbolisirung eine so allgemeine, durchgehende, mit welchem Rechte darf man bey zwey Werken, welche sie gemein haben, annehmen, daß eines eine Nachbildung des andern sey? Dazu kommt, daß der Nil im Vatikan den Tiberstrom von gleichen Maaßen und in gleichem Geiste gearbeitet zum Gegenstück hat, dadurch aber noch mehr von dem basaltnen geschieden und als Theil eines selbstständigen Ganzen doch offenbar auch der Selbstständigkeit theilhaftig wird. (1828.)

[26]) „Ut vix ulla differentia esset artis" sagt Plinius H. N. 34. Sect. 18. S. 107. Die Originale waren im Besitze des Germanicus gewesen, welcher sie dem Cassius-Silanus, seinem Lehrer, gegeben hatte. Von diesem waren sie an seinen Neffen Vibius Avitus gekommen, dem Vorsteher von Gallien unter Nero, bey dem sie Zenodorus fand.

nicht nur im Thon, sondern auch in den sehr kleinen Stäbchen, welche (um das hölzerne Sparrwerk und Geripp) die Grundlage des Modelles bildeten. Zwar zeigte die Bildsäule, daß die Kunde, das Erz zu mischen, verloren gegangen, daß man nämlich nicht mehr die Feinheit der Mischung kannte, welche das ältere Erz von Delos, Aegina, Korinth zeigte; der Meister selbst aber wurde, wie Plinius beyfügt, in der Kunde zu bilden und in Erz zu arbeiten keinem der Alten nachgesetzt [27]).

Wenn nun nach dem Urtheil des Alterthums selbst die besten Werke griechischer Künstler in dieser römischen Zeit, wie die Bildsäulen des Diogenes, den erlesensten des frühern Alterthums gleichgeachtet, und die vorzüglichsten der spätern Künstler, wie Zenodorus, keinem der Alten nachgesetzt wurden, so darf es nicht Wunder nehmen, daß manche der übriggebliebenen Bildsäulen wegen ihrer Vortrefflichkeit von bewährten Kennern in das Zeitalter des Phidias und Praxiteles hinaufgerückt, von andern aber, ungeachtet dieser Vortrefflichkeit, in die spätere römische Zeit, von der wir sprachen, herabgesetzt werden. Ein merkwürdiges, der Betrachtung werthes Beyspiel dieser Art liefern die beyden kolossalen Gruppen des Kastor und Pollux auf dem Quirinal zu Rom, die nach alten lateinischen, schon auf ihrem ursprünglichen Gestell eingegrabenen Inschriften, als Werke des Phidias und Praxiteles angegeben werden. Das Ansehen dieser Inschriften ist besonders bey dem für ein Werk des Phidias erklärten Koloß wegen der großen Vortrefflich-

27) Nach Aufzählung der andern Kolosse fährt Plinius fort: verum omnem amplitudinem statuarum ejus generis vicit aetate nostra Zenodorus, Mercurio facto in civitate Galliae Avernis per annos decem HS.CCCC manipretio a. a. O. Die Pollinger Handschrift hat magno pretio, verdorben; immani pretio ließe sich eher hören, doch ist die Vulgata gut. Brotier aber glaubt mit CCCC centena millia ohne Multiplikation auskommen zu können, und da dieses eine Summe gibt, für welche man etwa die Finger des Kolosses hätte gießen können, multiplicirt er sie mit zehn, so daß sie dem Künstler jährlich während zehn Jahren ausgezahlt worden, was eine seltsame Oekonomie gibt.

keit und Reinheit des Styles in unsern Tagen von Vielen anerkannt worden, von den ersten Bildhauern des Zeitalters Canova und Thorwaldsen, wie von dem Herausgeber Winckelmanns und Verfasser einer eigenen Kunstgeschichte, || Heinrich Meyer. Dagegen trug Visconti, der erste Mann in der Kunde des bildenden Alterthums, kein Bedenken, jenen Koloß für ein Werk der neronischen Zeit zu erklären, und seiner Meinung ist im vergangenen Jahre Martin Wagner, ein vorzüglicher Richter in solchen Dingen, mit bedeutenden Gründen, auch äußern, hergenommen vom römischen und bestimmt alten Harnisch neben der Statue, und von der Behandlung der Augen, beygetreten [28]). Auch die Art des

28) Postquam satis artem ibi approbaverat Romam accitus est a Nerone; ubi destinatum illius principis simulacrum colossum (vielleicht colosseum) fecit CX pedum longitudine, qui dicatus Solis venerationi est, damnatis sceleribus illius principis. Mirabamur in officina non modo ex argilla similitudinem insignem, verum et ex parvis admodum surculis quod primum operis instar fuit. Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur .... Quantoque major in Zenodoro praestantia fuit, tanto major deprehendi aeris obliteratio potest. Hiebey fragt sich zuerst, ob fundendi aeris || scientia Kunde des Erzgusses sey. In diesem Falle mußte der Guß der Bildsäule so unvollkommen ausgefallen seyn, daß eben an seinen Mängeln der Untergang dieser Kunst sich gezeigt hätte. Dagegen aber streiten die ehernen Werke aus noch späterer Zeit, die Reiterstatue des M. Aurel auf dem Capitol, und Andere, welche rücksichtlich der Reinheit des Gusses nichts zu wünschen übrig lassen. Auch sieht man nicht ein, was dann der Beysatz wolle: cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset. Die Güte oder Schlechtigkeit des Gusses hat doch mit der Bereitwilligkeit des Nero, Gold und Silber für ihn zu liefern, keinen Zusammenhang, und wird nicht dadurch bedingt. — Gold und Silber wurde geliefert; denn die Statue fand ihre volle Ausführung, und zwar in der Menge, die man begehrte; denn der Ausdruck des Plinius deutet an, Nero würde, wenn es begehrt worden, noch mehr geliefert haben. Wenn nun ungeachtet der Freyheit, Gold und Silber nach Belieben beyzumischen, man wahrnahm, die fundendi aeris scientia sey verloren, so kann diese verlorene Kunde bloß die Mischung des Erzes seyn. Man wußte zwar noch die Verhältnisse der ein-

Ausdruckes im Gesicht, und die der frühern Zeit ungebräuchliche Energie desselben spricht für ihren spätern Ursprung.

Findet aber das Urtheil der Alten über die Gleichmäßigkeit des Ranges ihrer frühern und spätern Kunst durch diese bewundernswürdige Bildsäule volle Bestätigung, so wird die Behauptung nicht gleich von vorn herein als thöricht abzuweisen seyn, daß ein anderes Werk, welches als die Krone der griechischen Plastik noch jetzo von Vielen betrachtet wird, und wenigstens dem Besten ebenbürtig ist, daß der Apollo von Belvedere selbst, den Andere mit Skopas und Praxiteles Werken in Verbindung bringen, dem

(102.)

zelnen Metalle, die in den Schmelzofen kamen, aber das Unberechenbare dabey, Grad der Hitze, Art der Steigerung derselben, das Vermögen den rechten Augenblick der Bindung wahrzunehmen, diese Kunst, welche in Korinth, Aegina und Delos so ausnehmende Compositionen geliefert hatte, daß es dem Künstler möglich war, den Charakter des Bacchus, der Venus, des Neptunus, schon durch die Farbe der Metallmischung auszudrücken, war verloren. Es kömmt dabey darauf an, die Metalle auf die rechte Weise in Fluß zu bringen, und so braucht Plinius das Wort auch anderwärts: octonas plumbi partes addunt... inter lapides candefactos funditur, H. N. 34. Sect. 20. p. 132., und von einer Steinart liquatur igne ac funditur ad usum vitri, H. N. 36. Sect. 13. p. 295. (1825.) Herr Hirt hat S. 249. die im Texte gegebene Uebersetzung in Anspruch genommen. Ihm enthalten die Worte ex parvis admodum surculis eine Vergleichung: „So wie aus Setzlingen den ersten Keim." Müßte ich nicht fürchten, durch gehäufte Darlegung solcher Dinge die Geduld des Lesers zu ermüden, so würde hier wieder Gelegenheit seyn, ihn über „den ersten Keim aus Setzlingen" und den Unverstand dieser Worte, hiernächst aber über die grammatische Unkunde zur Rede zu stellen, die allein ihn hindern konnte, den Parallelismus in similitudo ex argillo *et* ex parvis surculis zu mißkennen. Jetzo mag dieses mit dem Uebrigen vorübergehen. (1828.) Des Neronianischen Kolosses geschieht übrigens häufig Erwähnung. Die ihn betreffenden Stellen sind ziemlich vollständig bey Reimarus ad Dion. Cass. H. L. LXVI. p. 1089. Hier nur einige Punkte. Nach der erwähnten Stelle des Dio stand er an der via sacra, nach Suetonius vit. Neron. 31. in vestibulo domus aureae. Näher noch bezeichnet seinen Standort Spartianus V. Hadriani c. 19., daß Hadrian den Koloß von dem Orte, wo er den Tempel der Stadt (templum Urbis, es ist Templum Romae et Veneris, dessen hintere gegen einander gekehrte Nischen

Zeitalter des Nero angehöre [29]). Schon französische Gelehrte haben das höhere Alterthum des Werkes durch die Wahrnehmung erschüttert, daß er aus Marmor von Luna, jetzo Carrara, verfertigt sey, welcher erst kurz vor des Plinius Zeiten von solcher Feinheit

noch aufrecht stehen) hinbaute, mit Hülfe von 24 Elephanten in aufrechter Stellung fortbringen ließ. Da wo die via sacra zwischen dem Coelius und Palatinus hervorkommt, und beym Bogen des Konstantin um die nordöstliche Ecke des Palatinus biegt, beginnt sie auch zu steigen, und hebt sich zu beträchtlicher Höhe, von der die Aussicht nach dem Forum hinab nach der einen Seite, und über das Colosseum nach der andern frey und offen ist. Auf diesem Clivus ragen die eben erwähnten schönen Ueberreste des templi Urbis, an dem Ende desselben der Bogen des Titus, jenseits von welchem die via sacra sich gegen das Forum und den Triumphbogen des Septimius Severus zu senken anfängt, wie beträchtlich, sieht man daraus, daß in den letzten Jahren zur Seite des Triumphbogens von Titus acht mormorne Stufen noch in ihrer ursprünglichen Lage aufgegraben || wurden, auf denen man von dem obersten Absatz des Clivus niederstieg. Auf diesem höchsten Punkte der via sacra, und offenbar mitten in die breite und prachtvollste Straße von Rom hineingestellt, erhob sich also dieser ungeheure Koloß. Zugleich erfährt man dadurch bestimmt, wo das goldene Haus des Nero sein Vestibulum hatte: offenbar nämlich trat dieses mitten in den Clivus herein, welchen wir oben beschrieben haben. Hadrian aber wird ihn nicht weit von seiner Stelle entfernt, sondern nur tiefer hinab, und dem Amphitheater näher gebracht haben, das von ihm den Namen erhalten haben soll. Uebrigens ist bey dieser Auseinandersetzung die via sacra nach den drey Hauptpunkten bestimmt, welche durch die drey noch aufrecht stehenden Triumphbogen des Constantinus, Titus und Septimius gegeben werden, indem ganz und gar ungedenkbar ist, daß diese nicht in den heiligen Weg, sondern außer demselben, und daneben gestellt worden. Es gehört die Verworrenheit der gemeinen römischen Antiquare, Hrn. Nibby nicht ausgenommen, dazu, nicht wahrzunehmen, daß hier die Lage des Titusbogens entscheidend ist, und die via sacra jenseits des templi Veneris et Romae über Gegenden, wo die Nachgrabungen alles mit Grundmauern von Häusern angefüllt zeigen, zu führen, um sie mitten hindurch in die Hallen des Friedenstempels hineinzuleiten, und erst aus ihm nach dem Palatin umlenken zu lassen.

29) Da der Aufsatz von Martin Wagner Kunstbl. Nr. 93—98. vom Jahr 1824. die Sache erschöpft, so genügt es, auf die gründlichen und umfassenden Erörterungen desselben zu verweisen. Auch in der Kunstgeschichte von Meyer S. 62. wird die Statue „der in Rom noch vorhandene Koloß des Phidias" genannt. (1825.) Wenn Hr. Hirt S. 245 sagt, die Arbeit daran sey vortrefflich „aber keineswegs in der Art, daß man nicht gleich

ist gefunden worden [30]). Dazu füge man, daß die Bildsäule durch Erfindung, Behandlung und durch das Ideal des Gottes, welches in ihr ausgedrückt ist, keiner einzigen der zahlreichen Apollostatuen zum Grunde liegt, obwohl er mehrere von ihnen voraussetzt, und

glauben könnte, daß sie im römischen Zeitalter gemacht seyen," so mag er das mit seinem Freunde Heinrich Meyer ausmachen, der, wie man sieht, nicht so gleichgläubig ist, und vollkommen Recht hat, es nicht zu seyn; denn obwohl der eine Koloß mit dem Namen des Praxiteles matter in der Anlage und geringer in der Behandlung ist, so wird doch in dem andern, welcher des Phidias Namen trägt, und der in der Pompa des Parthenon sein Original hat, Niemand eine des Phidias unwürdige Kunst mit Meyern und andern in diesen Dingen sehr erfahrenen Männern verkennen, sey es, daß man auf das Schwunghafte und das Feuer der Auffassung und Stellung, oder auf die Meisterlichkeit der Arbeit sieht. Findet aber Herr Hirt hierin in der That sogleich die römische Zeit, so hat er dadurch, im Fall ihm römische Arbeit als eine untergeordnete erscheint, gegenüber der hohen Vortrefflichkeit des Werkes, seiner eigenen Kunstkenntniß das Urtheil gesprochen, oder, im Fall er diese Vortrefflichkeit anerkennt, sich des Rechtes begeben, gegen die Annahme eines unerschütterten Bestandes der bildenden Kunst zu den Zeiten der Römer zu Felde zu ziehen. (1828.)

30) Für ein Werk des Praxiteles selbst hielt ihn Visconti in der Beschreibung des Pio-Clem. T. I. n. XIV. nach ihm diejenigen, welche auf den Einfall geriethen, ihn mit der Gruppe der Niobiden als einen ergänzenden Theil derselben zusammen zu bringen. (1825.) H. Hirt bemerkt hierüber: „In Rücksicht des Apollo von Belvedere müssen wir trotz aller Widersprüche bey dem verbleiben, was wir früher in den Horen Jahrg. 1797. St. 10. hievon sagten, nämlich daß sich nach den Grundsätzen der alten Kunst seine Bewegung und sein zornmüthiger Ausdruck allein daraus erklären lasse, wenn man ihn mit der Gruppe der Niobiden zusammen aufgestellt denke. Daß ich denselben aber nicht als ein Originalwerk von Skopas oder Praxiteles ansehen könne, verbietet das Vorhandenseyn anderer zur Gruppe der Niobiden gehörigen Statuen, die den Apollo in Beziehung der Arbeit weit übertreffen." A. a. O. Seite 245. — Niemand wird nach der näheren Bekanntschaft, welche wir nun mit diesem Archäologus gemacht haben, begierig seyn, die „Grundsätze der alten Kunst" kennen zu lernen, nach denen sich erklären lasse, warum z. B. die Bewegung und der Zorn des schreitenden Gottes nicht auf irgend eine andere That seines Unwillens, z. B. auf die Erlegung des Pytho, der Archäer könne bezogen werden; sehr eng und seltsam müssen sie seyn jene Grundsätze, nach denen die Deutung der Statue nothwendig in solcher Weise beschränkt wird. Lassen wir nun den Kunstlehrer aus diesem seinem

demnach als der jüngste und letzte Aufschwung, den die Kunst zur Darstellung des Apollo genommen hat, zu betrachten kommt. Endlich zeigt auch hier das Antlitz eine Belebtheit und eine Stärke des Ausdrucks innerer Stimmung, welche, wie wir nachweisen

(103.)

Abstracto verborgener Weisheit heraus weiter schließen, daß sie kein Original des Skopas oder des Prariteles sey, und daß sie also, was nun ganz natürlich folgt, eine Kopie des Originals von Skopas oder Prariteles sey, da sie einmal zu ihrer Gruppe gehören müsse, so sieht man auch hier, was Herrn Hirt begegnet ist. Seine Berufung auf Grundsätze der alten Kunst, die nur in seinem Geist vorhanden sind, führten ihn in die Luft, und aus dieser herab — ἐρήμας δ' αἰθέρος — ist eben nur durch jene Sprünge zu kommen, die von der Luft den Namen tragen. Mit diesem nach Skopas oder Prariteles kopirten Apollo von Belvedere steht in Verbindung, was S. 248. von den Niobidenbildern gesagt wird: „An eine Aufstellung der Niobiden in einem Giebelfelde glauben wir nicht, denn wo sollten die Götter stehen, welche der blühenden Feindinn den Tod bringen? — Es gibt zwar Alterthümler, welche es als etwas Gleichgültiges ansehen, ob ein Mythus korrupt oder in seiner Wesenheit dargestellt werde. — Auch will der Verf. (nämlich der Verf. dieser Abh. S. 120. Anmerk. 66.) zu dem Ganzen noch eine Gruppe mehr haben, und daher muß die schöne fragmentirte Gruppe im Museo Pio-Clementino, Cephalus und Prokris vorstellend, sogleich auch zu den Niobiden gehören."

Es handelt sich in dem ersten Theil dieser Diatribe davon, den Apollo als einen nothwendigen Theil der Niobidengruppe, damit aber ein altes Dogma unsers Veteranen in Ehren zu halten. Sind die Götter, unter deren Geschossen die Kinder erliegen, nicht gegenwärtig und sichtbar, so erblickt man zwar die Scene des Jammers, aber nicht die Urheber desselben, und die Darstellung wird erst vollständig, wenn die beyden erzürnten Götter zugleich darin aufgenommen werden. Jenes nennt der Verfasser den Mythus korrupt, dieses ihn in seiner Wesenheit vorstellen, und Alterthümler werden diejenigen gescholten, die dergleichen als etwas Gleichgültiges ansehen, d. h. in diesem Falle, welche der Meynung sind, es bedürfe der Gegenwart der zürnenden Götter nicht, um den Gegenstand der Gruppe deutlich und ihren Inhalt eindringlich zu machen. Der Verf. dieser Abhandlung kann es sich wohl gefallen lassen, den Männern, welchen die Schmähung des Herrn Hirt gilt, beygezählt zu werden; denn weit entfernt eine Niobidengruppe ohne die rächenden Götter als eine korrupte Darstellung des Mythus zu betrachten, sieht er nicht ein, wozu die Gegenwart der Rächer nöthig war. Daß es Niobiden sind, die in dem Schoos und in der Nähe ihrer unglücklichen Mutter den Pfeilen der Götter erliegen oder ihnen zu entgehen suchen, lehrt doch wohl ein Blick auf diese Scene gesunkener, sinkender, fliehender, liegender und sich bergender

werden, den großen Werken höhern Alterthums fremd und den spätern eigen ist. Da nun die Bildsäule in Antium gefunden wurde, woselbst Nero als im Orte seiner Geburt und seines liebsten Aufenthaltes Pracht und Schönheit jeder Art aufgehäuft hatte, so

(103.)

Gestalten voll Angst und Verwirrung, mit dem kolossalen Frauenbilde voll des höchsten Schmerzes in der Mitte. Man darf es mit der größten Bestimmtheit behaupten, das Niemand in Griechenland die Heroinn mit der Tochter im Schooße und die übrigen Kinder um sie her in solchem Leide wahrnehmend auch nur einen Augenblick über die Bedeutung der Gruppe in Zweifel war. Ist aber dieses der Fall, kann bey der Behandlung der Scene, wie sie vorliegt, weder über ihren Inhalt noch über ihre Bedeutung auch nur ein Zweifel obwalten, so ist es für Sinn und Inhalt offenbar als gleichgültig anzusehen, ob Apollo mit seiner Schwester wie auf dem bekannten Niobiden-Sarkophage sichtbar ist, oder die Niobiden, wie die Achäer in der Iliade, seinen unsichtbaren Geschossen erliegen. Ganz analog dieser Darstellung, welche dem Herrn Hirt eine korrupte scheint, ist der Gigantenkampf auf dem schönen Sarkophag des Vatikan (Museo Pio-Clem. T. II. Tav. X.) behandelt. Diese Scene ist wie die Flucht der Niobiden deutlich, ihr Eindruck vollständig, und dennoch ist keiner der Götter sichtbar, gegen welche ihre Anstrengungen gerichtet sind. Die Vortrefflichkeit der Gruppe deutet auf Nachbildung berühmter Werke. Bekannt aber ist, daß dieselbe Scene auf dem Olympieion zu Agrigent (Diod. Sic. XIII. 82.) und auf dem Heräon zu Argos (Paus. II. 17.) gebildet war; und bey der Beschränkung des Giebelraumes wohl in ähnlicher Weise. Ist nun hier auch korrupte Darstellung des Mythus? Handelt es sich auch hier von Alterthümlern, d. h. von solchen, die vom Alterthum sich allerley Untergeordnetes gemerkt und eingeübt haben, aber aus Mangel an Bildung unfähig geblieben sind, in den Geist des Alterthums einzudringen, so wird diese Benennung wohl denjenigen zukommen, welche sich in solche Darstellungen nicht finden können, und für korrupt halten, was der alten Ansicht, die sich immer auf sehr gesunde Begriffe und lautere Gefühle gründet, gemäß ist. In vorliegendem Falle aber erklären sich beyde Gruppen gegenseitig. Man sieht dort die Flucht, hier den Kampf, auf beyden den Untergang, aber die Ursache dieser Erscheinungen, dort die Geschosse der Geschwister, hier die Blitze des Zeus, die Lanze der Pallas sind wie die Götter selbst außer der Scene, sie sind unsichtbar, aber desto deutlicher in ihren Wirkungen gegenwärtig. Gerade dieses Geheimnißvolle, die Macht, deren tödtliche Wirkung in die Sinne schlägt, während sie selbst, den Augen unzugänglich und den Bekämpften verborgen ist, verbreitet jene magische Wirkung des Gewaltigen und Schaudervollen, die allein dem Gebiete des Unbegränzten eigen ist. Diese aber wird in dem Augenblicke gelöst, wo die Pfeile, die Bogen, die Gestalt des Gottes aus seiner Unsichtbarkeit

Winckelmann, Mon. med. num. 89. Auch ohne jene räch. Gottheiten.

steht der Annahme nichts entgegen, daß unter ihm auch dieses erhabene Werk zum Schmuck seiner Heimath sey ausgeführt worden.

(103.)

hervortritt, um gleich einem der übrigen Handelnden seinen Platz in der Scene einzunehmen. Der Kampf erscheint sofort als ein gewöhnlicher, obwohl er auch dann seinen Eindruck hervorbringen kann, nur daß dieser auf andern Gründen beruht, auf dem was das Auge sieht, nicht mehr auf dem, womit die Vorstellung unsichtbarer Gewalt beym Anblick ihrer Wirkungen das Gemüth erfüllt.

Noch bleiben uns einige Worte mit Herrn Hirt über seine Gruppe des Cephalus und der Prokris zu wechseln.

Die Niobidengruppe in der Zerrüttung ihrer ursprünglichen und der Beysetzung ungehöriger Gestalten, welche sie jetzo zeigt, besteht, abgesehen von der Mutter mit der jüngsten Tochter im Schooße, nur aus einzelnen Figuren, nachdem die Ringer davon entfernt worden sind. War dieses ursprünglich der Fall? Wir kennen jetzo vier ähnliche Gruppen, die zwey äginetischen, welche aus einzelnen, und die zwey athenäischen am Parthenon, welche zum Theil aus einzelnen Gestalten, zum Theil aus Gruppen von zweyen zusammengesetzt sind. Nun ist in dieser Zusammensetzung offenbar mehr Kunst und Mannigfaltigkeit als in der alten, und wird die Sache nur erst im Allgemeinen gefaßt, so wird man auch schon dadurch sich zu der Annahme geneigt fühlen, daß die Niobidengruppe, jünger als die vom Parthenon und wenn auch nicht aus einer edlern doch aus einer in ihren Mitteln reichern Kunstperiode sich mehr der Mannigfaltigkeit dieser als der Einfachheit jener ältern genähert habe. Dazu kommen die Sarkophagen mit Niobiden, welche die Figuren zum Theil einzeln, zum Theil in die mannigfaltigsten Gruppen vereinigt haben; einer sogar bey Fabroni Tav. XVII. ist als ein vortreffliches Gegenstück zu der in Anspruch genommenen zu gebrauchen, und welche dem entspringenden Pferde, das zugleich mit den Niobiden gefunden ward, seinen Platz anweiset. Jemand nun, der allein von diesen Analogien ausgehend für die Niobiden außer den einzelnen Figuren auch Gruppen in Anspruch nähme, wäre schon über das hinaus, was Herr Hirt als ein bloßes Wollen bezeichnet, wenn er sagt: „Der Verfasser will zu dem Ganzen noch eine Gruppe haben." — Denn in wissenschaftlichen Untersuchungen handelt es sich bey Annahmen und Bestimmungen nur unter denjenigen von Wollen oder Nichtwollen, die unfähig Analogien zu fassen, oder aus dem Vorhandenen auf das Fehlende zu schließen, der Kunde, die ihnen abgeht, ihren Willen unterschieben, und bey ihm hartnäckiger beharren, als andere bey den Ergebnissen ihrer Forschung. Gleichwohl sind es keineswegs jene Analogien, welche mich zunächst zur Annahme nicht einer zweyten, sondern mehrerer sich entsprechenden Gruppen unter den Niobiden bewogen, obgleich sie ihr sehr gut zu Hülfe kommen; wohl aber ist es

Liefern aber für die Regierung des Nero die angeführten Nachrichten und Werke den vollen Beweis von dem damals unerschütterten Bestand der bildenden Kunst, so geschieht dieses in gleicher Weise für die Regierung des Titus durch die Gruppe des Laokoon,

(103.)

die Beschaffenheit jener Gruppe des Vatikan, von der es sich handelt. Hr. Hirt, über Namen so wenig verlegen als über Sachen, nennt sie Cephalus und Prokris. Warum aber ein junges Weib über den Schenkel einer andern verloren gegangenen Gestalt hingesunken und von ihrem Arme gehoben (mehr ist von der andern Figur nicht vorhanden) Prokris — nicht seyn kann, sondern ist, und jener Arm nebst Schenkel nothwendig dem Cephalus und keinem andern gehört, was kann für diese Bestimmtheit der Behauptung, da zumal von irgend einer Beziehung auf den Jäger und die Jagdscene gar keine Spur vorhanden ist, Herr Hirt Anderes anführen, als eben jenes zweydeutige Wollen? Er will, daß es so sey, oder er hat es irgendwo in seinem archäologischen Bilderbuche oder in einem andern Traktätlein von gleicher Vortrefflichkeit einmal gesagt, und will, daß Andere es ihm nachsagen und glauben sollen. Was nun in jener Gruppe an der männlichen Figur und den Gewanden theils ihrer eigenen, theils von den über den Schenkel geworfenen fremden, noch übrig ist, das hat mit den entsprechenden Theilen eines Niobiden in Florenz (Tav. II. bey Fabroni Tav. IX. bey Zañoni) nicht etwa bloße Aehnlichkeit, sondern stimmt mit ihm in Allem bis auf das Kleinste so genau überein, daß ein Blick darauf hinreicht, die Gleichheit zu zeigen. Da aber die Vatikanische Gruppe, soviel mir bekannt, noch nicht herausgegeben ist, wird sie diesem Werke nach einer genauen Zeichnung des H. A. v. Klöber beygelegt und ihr der entsprechende Niobide nach Fabroni zur Seite gestellt. Jeder kann nun die vollste Uebereinstimmung bis in das Einzelne verfolgen. Die Stellung der Füße, die Falten des hinten um die Hüften geschlungenen und im Bogen nach dem linken Schenkel gezogenen Gewandes, vorzüglich aber eben jenes Gewand, welches nicht zur Figur gehört und mit eignem Hafte zur Durchführung des Armes auf deren Schenkel ruht. Hier stimmt jede Falte eben so zusammen wie die Biegungen des ganzen Wurfes, die Größe und Gestalt der Schenkelfläche, welche zunächst dem Schooße von ihnen frey bleibt, und eben so die Fläche des Knies, der Wade, des Fußes, die von ihnen nicht bedeckt wird; so treu ist die Wiederholung, daß die äußerste Falte an beyden gerade die Oeffnung der Kniekehle noch unterscheiden läßt, und nach dem Knöchel in gleicher Linie und denselben Theil an beyden bloßlassend herabgeht. Wäre neben dieser ganz unabweisbaren Identität des Vatikanischen Bruchstücks mit der florentinischen Bildsäule noch ein anderer Beweis nöthig, so würde diesen die Beschaffenheit des Schenkels bey der Florentiner an der Stelle liefern, wo bey der Vatikanischen die weibliche Gestalt darauf gesunken ist. Hier nämlich ist die Florentiner nebst dem

die man rückwärts von seinen Bädern gefunden hat [31]). Es unterliegt keinem Zweifel, daß es dieselbe sey, welche Plinius beschreibt

Gewande ein gut Theil abgearbeitet, und als sollte man sich darüber, daß ein fremder Körper darauf gelegen nicht täuschen, ist an der abgearbeiteten Stelle noch ein Zapfen zurückgeblieben. Was also ist offenbarer und zugleich zwingender, als die auf jener eben nachgewiesenen völligen Gleichheit gegründete Annahme, daß wie bey dem Vatikanischen so bey dem florentinischen Bilde die bereits erlegte Schwester dem Bruder auf das Knie gesunken, und er umsonst bemüht ist, sie zu schützen? Daß in dem Florentiner die linke Hand ausgebreitet ist, während sie auf dem Vatikanischen Bilde auf den Schultern der Schwester ruht, darf nicht irren; denn der ganze untere Theil des linken Armes mit der Hand ist in dem Florentiner Bilde neu, doch zeigt der obere Theil des Florentiner, welcher nie vom Leibe getrennt war, durch seine Lage, daß der Unterarm sich in derselben Richtung daran schloß, in welcher der Unterarm des Vatikanischen sich erhalten hat. Auch das Gesicht des Florentiner ist vom Kinn an eingesetzt und neu. — Von welcher Seite demnach auch die Sache betrachtet werde, so ist hier allerdings ein muß, aber nicht ein solches wie Herr Hirt es allein kennt und mir zuschreibt, daß nämlich, weil ich es so haben wolle, es also seyn müsse, sondern weil es die sicherste und festeste Forschung ganz unabweislich macht: bey jener bis in das Einzelne und Kleinste gehenden Uebereinstimmung des Vatikanischen Bruchstücks und des Florentiner Bildes muß jenes zu einem Niobiden gehört haben, und ist dem also, so muß der Florentiner an der abgearbeiteten Stelle neben dem auf seinem Schenkel zurückgebliebenen Gewande die Schwester gestützt und getragen haben, wie es auf dem Vatikanischen Bruchstücke gebildet ist. Es muß demnach die ursprüngliche Zusammenstellung der Niobiden, außer der Hauptgruppe noch andere gehabt haben, nicht nur jene, die als unabweisbar angenommen worden ist, sondern zum Wenigsten noch eine, weil auf der andern Seite der Mutter jener Vatikanische Sohn zur Herstellung der Symmetrie einen zweyten entsprechenden haben muß. Kann sich Herr Hirt in dieses mehrfache Muß nicht finden, so begegnet ihm nichts Neues; kann er sich nicht entschließen, in Folge davon ein altes und verjährtes Vorurtheil aufzugeben, so bleibt er nur sich selbst getreu, und beharrt er darauf, dem andern das Muß seiner eigenen Laune beyzulegen, so wird sich das Jeder in Zukunft leicht können gefallen lassen; denn könnten auch diese Abhandlungen sonst keinen Nutzen stiften, dazu werden sie das Ihrige beytragen, daß Herr Hirt in der Archäologie weder den Sachen noch den Personen mehr schaden kann. (1828.)

31) Visconti führt zwar an der genannten Stelle sogar ein Zeugniß von Marmorarbeitern aus Carrara an, welche aus einer dreyßig bis vierzigjährigen Erfahrung und nach Untersuchung der Statue vor einem Notar

und allen Werken der Malerey und Bildnerey vorzieht, eben so wenig, daß sie zur Zeit des Titus und zum Schmuck seines Palastes auf dem Esquilin sey gemacht worden. || Die ganze sie betreffende Stelle des Plinius, von welcher schon einige Mal die Rede war, lautet wie folgt:

„Nicht

erklären, daß der Marmor nicht von Carrara sey; doch bemerkt er in den Zusätzen, nach Untersuchung der Mineralogen selbst, er gleiche keiner der bekannten griechischen Marmorarten, sey also, so weit unsere Kenntniß reicht, nicht griechisch. Dazu habe man in den erschöpften Carrieren von Carrara Adern eines Marmor gefunden, welcher dem des Apollo ähnlich sey. Im Werke des Bouillon nennt er ihn ohne Beschränkung carrarisch. Was aber Zeit und Benutzung des lunensischen Marmor anbelangt, so ist darüber die Hauptstelle bey Plinius H. N. 36, Sect. 4. §. 20. S. 271. Omnes autem (die ältern Bildhauer) tantum candido marmore usi sunt e Paro insula . . . multis postea candidioribus repertis, nuper etiam in Lunensium lapicidinis. Der Gebrauch des lunensischen Marmors im Allgemeinen fällt zwar weit früher als des Plinius Zeit. Schon Augustus baute aus solchem den Tempel des palatinischen Apollo; Servius ad Virg. Aen. VIII. candentis limine Phoebi. In templo Apollinis, in Palatio de solido marmore effecto, quod allatum fuerat de portu Lunae, qui est in confinio Thusciae et Liguriae, und bis in die Zeiten der Republik hinein läßt sich sein Gebrauch verfolgen. Denn Plinius H. N. 36. Sect. 7. S. 288. führt aus Cornelius Nepos von Mamurra, des Jul. Cäsar Zeugmeister (Praefectus || fabrum) in Gallien, an, cum primum totis aedibus nullam nisi e marmore columnam habuisse, omnes solidas e Carystio et Lunensi, und es steht nicht dort, daß der lunensische damals neu oder selten gewesen. Es scheint also, was auch wegen der Ergiebigkeit, Offenheit und Schönheit des Marmorgebirges bey Carrara wahrscheinlich ist, daß die Brüche schon seit den ersten Zeiten des römischen Verkehrs mit jenen Gegenden, nach Besiegung der Gallier und Ligurer, eröffnet und im Gange waren. Dennoch ist die erste Stelle des Plinius für den spätern Ursprung des Apollo bindend, wenn dessen Marmorart außer Zweifel gesetzt ist; denn er spricht von einer bestimmten Gattung lunensischen Marmors, die man neulich, nuper, erst gefunden habe, und stellt als ihr Kennzeichen auf, daß sie weißer als der parische sey, was also nicht ausschließt, daß die geringern Arten schon früher bekannt waren. Nun ist aber der Apollo aus einem Marmor, der den parischen an Weiße bedeutend übertrifft, und könnte demnach erst kurz vor dem Plinius, der unter Vespasian und Titus schrieb, gemacht worden seyn, was mit der Zeit des Nero vollkommen übereinstimmt. Hirt im mythol. Bilderbuche 1. S. 53. sagt von ihm: Es hat schon vor mir andere Kunstrichter gegeben, welche ihm die Originalität absprechen. Einen Grund

hiezu

„Nicht auf viel Mehrere erstreckt sich der Ruhm; doch der Berühmtheit Einiger bey ausnehmenden Werken steht die An-

hiezu gibt das Material der Statue selbst, da sie nicht aus griechischem, sondern aus lunensischem Marmor gearbeitet ist.“ Die Meynung, welche hier zum Grunde liegt, daß die besten Werke der Kaiserzeit eben wegen ihres spätern Ursprungs nicht original seyen, ist ein Nachhall der Behauptung von Mengs, der den spätern Ursprung der besten Statuen seiner Zeit annahm, aber sie für Kopien der untergegangenen Originale hielt. Sie wird, wie zu hoffen, bald zu den veralteten gehören, und der schon jetzt überall hervordrängenden Ansicht Raum machen, daß die griechische Kunst in ihren besten Werken aller Zeiten weder frey von Nachahmung, noch der Originalität bar gewesen ist. — Was die Deutung der Bildsäule auf den Kampf mit dem Drachen Pytho anbelangt, der ich in den Anmerkungen zur zweyten Abhandlung folge, so hat sie ihren vorzüglichsten Stützpunkt in dem Homerischen Hymnus auf den Apollo; und wiewohl dem Künstler bey dieser erhabenen Bildung die erhabene Beschreibung des ersten Buchs der Iliade von dem in Zorn einherschreitenden Apollo ebenso beygestanden hat, wie dem Phidias beym olympischen Jupiter in demselben Buche die gleich erhabene Schilderung des Zeus, welcher durch das Rollen seiner Locken den Olympus zittern macht, so zeigt jener Hymnus doch auf das Bestimmteste auf den Moment der Handlung hin, den der Künstler darstellt. Nachdem dort beschrieben ist, wie das Ungeheuer von den Pfeilen des Gottes getroffen worden, fährt der Dichter fort:

Aber der Drache, geplagt von heftigen Schmerzen des Todes,
Lag schwerathmend in Angst, und wälzte sich dort an dem Boden,
Blutigen Mord ausblasend. Da sprach lautrufend Apollon:
Allda faule du nun an der männernährenden Erde;
Nicht ein böses Verderben der Lebenden wirst du in Zukunft
Seyn, so viele die Frucht der ergiebigen Fluren verzehrend
Hierher kommen und führen die reichlichen Festhekatomben;
Noch auch wird dir den Tod, den bitteren, weder Typhoeus,
Noch die Chimära wenden, die gräuliche, sondern es faulet
Hier dich der schwarze Grund und der sengende Gott Hyperion.
Also rief er, und jenem umschloß Nachtdunkel die Augen.

Diese Worte scheinen auf den Lippen des zürnenden Gottes zu schweben. Schon hat er sich von der linken Seite, wohin der Pfeil geflogen, abgewendet, und schreitet rechts hin weiter, während sein noch gegen den erlegten Feind zur Linken gerichtetes Haupt diesem wie im Flug mit den strafenden Worten den letzten Blick des Zornes und der Verachtung zusendet. Die vollständigen Erörterungen über diese Bildsäule werden die Freunde der Archäologie in einer reichhaltigen und die plastische Kunst mit der tragischen der Griechen in Vergleichung bringenden Schrift eines meiner jüngern Freunde (Anselm Feuerbach's), Ueber den Apollo von Belvedere, finden, deren Erscheinung bald zu hoffen ist. (1825.)

zahl der Künstler entgegen, weil nicht Einer den Ruhm einnimmt und nicht mehrere in gleicher Weise können genannt werden, wie bey dem Laokoon, welcher im Hause des Imperator Titus ist, ein Werk, allen der Malerey und Bildnerey vorzuziehen. Aus Einem Steine bildeten ihn und die Kinder und die wunderbaren Verschlingungen der Drachen nach gemeinsamem Plane die größten Künstler Agesander und Polydorus und Athenodorus, aus Rhodus. In ähnlicher Weise füllten die palatinischen Häuser der Cäsarn mit den erprobtesten Bildsäulen Krateros mit Pythodorus, Polydektes mit Hermolaus, ein andrer Pythodorus mit Artemon, und dann einzeln Aphrodisius aus Tralles an“ [32]).

(105.)

32) Es ist eine alte, noch jetzt geltende, Sage, der Laokoon sey in den Thermen des Titus gefunden worden, nämlich in den Gemächern des Esquilin, welche dafür gelten, und man zeigt sogar das Gemach und die Nische, in welcher die Gruppe soll gestanden haben. Es ist in De Romanis Werke über Le camere esquiline. Rom. 1822. Fol. S. 11. Num. 40. Vgl. den Text S. 32. Kaum ein anderer Grund läßt sich hiervon angeben, als eine kleine marmorne Basis in der Nische, die aber eben deßhalb, weil sie für den Laokoon zu klein ist, eine einfache Statue muß getragen haben, und die Nähe des wahren Fundorts. Denn es melden die seiner Auffindung gleichzeitigen Schriftsteller Marliano, Mauro, Aldobrandi, er sey in der Nähe der Sette sale, die übrigens Heyne mit diesen camere esquiline verwechselt, also hinter jenen Thermen auf dem Rücken des Esquilins gefunden worden. Nardini Roma antica L. III. c. 10. bezeichnet den Fundort presso a S. Lucia in Selce e le sette Sale. Ja es läßt sich nach der nun gewonnenen Ansicht über jene Ruinen zeigen, daß in dem genannten Gemach der Laokoon schon zu des Titus Zeiten gar nicht mehr hätte aufgestellt seyn können. Es lohnt, bey den zahllosen Muthmaßungen über diesen Punkt, die Mühe, denselben vollständig zu erörtern. Daß die Thermen des Titus an jenem Orte sich befunden, wird mit Unrecht bezweifelt, da die Stelle des Suetonius Amphitheatro dedicato Thermisque juxta celeriter exstructis V. Titi. c. 39. vollkommen entscheidend ist. Denn gerade neben dem Amphitheater, wo der Esquilin gegen dasselbe sich hervorbeugt, liegen am Abhang desselben jene Kammern. Dazu kommt, daß die Thore des Amphitheaters, welche dasselbe rings umgeben, als so viele Eingänge zu den einzelnen Abtheilungen der Sitze, mit Nummern bezeichnet sind, und der mittlere der gegen den Esquilin liegenden Ausbiegung des Rundbaues die Nummer Eins trägt, mit offenbaren Spuren, daß vom

Der Palatin war von den Palästen des Augustus, des Tiberius besetzt. Später kamen die des Caligula und Nero hinzu,

(105. 106.)

nahen Esquilin ein Brückengang nach diesem Hauptthor geführt habe, und daß hinter ihm, im Innern des Amphitheaters, die kaiserlichen Sitze sich ausbreiteten. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß gerade diesem Thore gegenüber sich das Vestibulum der Thermen befand, aus welchem tretend man den Haupteingang in das Amphitheater vor sich hatte. Daß die Thermen schnell aufgeführt wurden, bezeugt außer Suetonius auch Martial Spectac. Ep. II. Hic ubi miramur ve||locia munera Thermas. Offenbar wurde der Bau von Titus mit größter Geschwindigkeit deßhalb geführt, weil mit dem Amphitheater, welches sein Vater begonnen, und das zu weihen ihm oblag, er zugleich die Thermen als sein Geschenk dem Volk öffnen wollte. Da er schon im zweyten Jahre nach seinem Vater starb, so kann der Bau nicht über ein Jahr gedauert haben, und bey dem Umfang solcher Baudenkmäler ist die Ausführung in so kurzer Zeit nicht denkbar, wenn nicht schon vorhandene Gebäude in den Bau wären gezogen und dazu verwendet worden. Schon das ältere Haus des Nero, die transitoria genannt, weil die via sacra durch seine Räume ging, erstreckte sich vom Palatin auf den Esquilin und in die Mäcenatischen Gärten. Lipsius zu Tacit. Ann. XV. 39. Nachdem dieses nebst der umliegenden Strecke weit umher vom großen Brande war verzehrt worden, trat an seine Stelle nach weiterm Plane und in ungewöhnlicher Pracht die aurea domus Neronis. Tacit. a. a. O. c. 42. Tacitus erwähnt in ihrem Umfang Gartenanlagen und Seen, arva et stagna et in modum solitudinum hinc sylvae inde aperta spatia et prospectus. Suetonius Vit. Neron. c. 31. beschränkt dieses auf einen See, der mit Gebäuden gleich einer Stadt umgeben war: item stagnum maris instar circumseptum aedificiis ad urbium speciem, und darauf wird auch der überbotene Ausdruck des Tacitus seinem Sinne nach zu beschränken seyn. Der See wird also in den Niederungen gewesen seyn, zwischen dem Palatin, Cölius und Esquilin, welche die Anlagen umfaßten, wo jetzo das Amphitheater steht. Als die Franzosen während ihrer Herrschaft in Rom die Arena dieses Gebäudes aufgraben ließen, füllte sich der Grund von dem aus den umliegenden Anhöhen sich sammelnden Wasser allmählig wie ein See, und mußte bald wieder ausgefüllt werden, um nicht der Erzeugung eines verderblichen Sumpfes an dieser tiefen Stelle Raum zu geben. Nur eine Stelle hielt man offen, welche jetzt als Brunnen gebraucht wird. Das goldene Haus aber in dieser Ausdehnung wurde durch Nero nicht vollendet. Denn nach Suetonius V. Othon. c. 7. unterschrieb Otho, zur kaiserlichen Würde gelangt, nichts eher als fünfhundertmal hunderttausend, d. i. 50. Millionen Sesterzien, etwa 5 Millionen unsers Geldes, um das goldene Haus zu vollenden. Nec quidquam prius pro potestate subscripsit quam HS. D. ad peragendam Auream domum. Natürlich unterblieb die Ausfüh-

dessen Haus sich in den zu ihm gehörigen Anlagen von dort über die benachbarten Hügel ausbreitete. Deßhalb wählte Titus dem Palatin gegenüber den Esquilin zum Aufbau seines Palastes und

rung bey dem Sturze des Otho. Dem Vitellius war nach Dio Cassius Hist. LXV. c. 1. p. 162. C. Reimar. auch nicht recht, was er von dem goldenen Hause fand, und Vespasian schaltete über die unterbrochenen Anlagen nach eigenem Gutdünken. Ein Theil der Gebäude ward abgebrochen, um dem Friedenstempel Raum zu geben, der See ausgetrocknet und auf seinem Grund das Amphitheater erbaut. Titus also, im Geist seines Vaters fortfahrend, wird die Bauwerke zur Seite desselben, mit denen Nero den Esquilin an dieser Stelle bedeckt hatte, benützt haben, um aus ihnen in kürzester Zeit seine Thermen zu bilden. Die französischen Nachgrabungen in denselben, durch welche eine beträchtliche Folge paralleler Gemächer, das eine mit Resten eines Wasserbassins und Springwerkes, und ein Corridor hinter ihnen vom Schutte gereinigt und zugänglich geworden sind, haben ganz deutlich gezeigt, daß diese hintern Gemächer einem frühern Bau angehören und durch einen spätern, der gegen das Amphitheater in einen großen Halbbogen hervortrat, unter schrägen Winkeln || durchschnitten werden. So schön ihre Malereyen, so reich ihre Vergoldungen, so prachtvoll das Ganze, sind sie doch bey Ueberziehung durch den spätern Bau des Lichtes beraubt, von allem beweglichen Schmucke, selbst der mussiven Fußböden und der Marmorbekleidung der untern Wände entblößt, und zu einem gemeinen unterirdischen Geschoß herabgesetzt worden, welches man wohl schon im Alterthum großentheils mit dem Schutt erfüllt hat, der in ihnen bis nahe an die Wölbungen empor aufgehäuft ist. Nur die ausnehmend schönen Zierden der Wände und Decken-Gemälde blieben als unablösbar in den verödeten Räumen zurück. Deßhalb wurde in allen den durch die Franzosen gereinigten Sälen außer den Wandgemälden gar nichts von einiger Bedeutung entdeckt. Hieraus nun wird klar, daß diese hintern Gemächer, in deren einem der Laokoon sollte gefunden worden seyn, als ein Theil der Neronianischen Gebäude zu betrachten sind, welche den Thermen des Titus, die neben dem Amphitheater lagen, als Unterbau haben dienen müssen. War aber dieses der Fall, so konnten sie weder zur Zeit des Titus noch später einen Ort zur Aufstellung eines Kunstwerkes abgeben, zumal nach ihrer Verwandlung in ein nutzloses unterirdisches Geschoß selbst die dort früher aufgestellten Kunstwerke zurückgezogen wurden. Die Sage von dem Fund des Laokoon in ihnen ermangelt also wie der äußern Gewähr, so auch aller innern Wahrscheinlichkeit.

Von dem Palast des Titus ist nur noch eine Erwähnung, und zwar von seiner Vorhalle bey Plinius, in welcher die knöchelspielenden Knaben des Polycletus standen: et sunt in Titi imperatoris atrio. H. N. 34. Sect. 19. §. 3. S. 114. Läßt man, wie billig, den Fundort des Laokoon über

der mit ihm verbundenen Thermen [35]). Wenn nun Plinius zuerst meldet, daß der Laokoon im Hause des Imperator Titus gestanden, daß ihn die drey großen Künstler aus Rhodus gemacht, und

seine Lage entscheiden, so war er seitwärts hinter den Thermen in der Richtung nach Morgen hingebaut, und in dieser Richtung setzt sich auch der Plan des großen Gebäudes fort, welches mit dem Halbrund der Thermen die Gemächer des Nero durchschneidet. Dort öffnen sich gegen die Abhänge des Berges in ungeheuren Dimensionen tiefe und hohe Gewölbe, die nun zu Ställen und Scheunen gebraucht werden, ganz im Charakter der auf dem Palatinus von den Kaiserpalästen erhaltenen, und über ihnen ragen noch in kolossalen Trümmern Tempel und Rundgebäude als die Zeugen ehedem kaiserlicher Pracht empor.

Nimmt man nun hinzu, daß aus den Thermen in das Amphitheater ein Bogengang geführt hat, so gewinnt man dadurch einen neuen Grund für den Zusammenhang der Thermen und des Palastes des Titus; denn in der That wird der Kaiser seinen Palast in der Nähe nicht verlassen haben, um erst in das Freye, dann in die Thermen und aus ihnen unmittelbar in das Amphitheater zu kommen, sondern diese Vorrichtung zeiget, daß alle drey Baudenkmäler zu einem Ganzen vereinigt waren.

Endlich ist undenkbar, daß Titus auch den Palast in dem kurzen Zeitraum seiner Regierung gebaut habe. Vielmehr wird er ihn unter der zehnjährigen Herrschaft seines Vaters errichtet und mit der Berenice bewohnt haben, die er erst nach des Vaters Tode nolens nolentem entließ, so daß ihm während seiner eigenen Regierung nur übrig blieb, den Palast durch die Thermen mit dem Amphitheater auf die bezeichnete Art zu verbinden.

[33]) Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nun||cupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. p. 284.

Indem wir die gelehrten Erörterungen, zu denen der Laokoon seit drey Jahrhunderten Veranlassung gegeben hat, aus der ihm gleichnamigen Schrift von Lessing, dem reichhaltigen Aufsatze von Heyne: Prüfung einiger Nachrichten von Laokoon in Samml. antiq. Aufs. 2. St. S. 1—52. aus Visconti's Pio Clementino und den Winckelmann'schen Werken als bekannt voraussetzen, halten wir uns allein an die eben mitgetheilte wichtige Stelle

daß in ähnlicher Weise Kraterus und die andern die palatinischen Häuser der Cäsarn mit Bildsäulen angefüllt, so setzt jenes

des Plinius. Ihre Lesearten sind meist sicher und die Abweichungen nicht von Bedeutung. Nec multo plurium fama est hat zuerst Harduin ohne Erinnerung geschrieben für das, was alle Frühern hatten: Deinde multorum obscurior fama est, aus einer Handschrift; auch die Pollinger hat nec dein multo plurium fama est, dein aus der andern Lesearт einmischend, in welcher Niemand eine falsch verstehende Glosse der Harduin'schen Lesearт verkennen wird. Plinius glaubt, die Künstler von einem berühmten Namen fast alle aufgezählt zu haben, so daß nicht viel mehrere, non multo plures, der Art übrig sind, übrigens bemerkend, daß der Berühmtheit Mancher bey ausgezeichneten Werken die Anzahl der Künstler im Wege stehe, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt. — Occupare gloriam, ist wie occupare locum, den Ruhm in Besitz nehmen. Nicht Einer, nämlich allein, nimmt Besitz von dem Ruhme, also Mehrere besitzen den Ruhm. Ist aber dieses, wie besteht das Folgende daneben? nec plures pariter nuncupari possunt. Warum sollten nicht Mehrere zugleich können genannt, aufgezählt werden, wenn Mehrere den Ruhm besitzen? Die Editio Veneta v. J. 1507, welche Alexander Benedictus von Verona besorgt, und an vielen Stellen berichtigt hat, liefert am Rande die verschiedene Lesarт vel occupari st. nuncupari, doch braucht es der Variante nicht, weil das folgende mit sicut (die Ausgaben von Dalechampius haben sicuti) eingeleitete Beyspiel zeigt, daß er von mehreren Künstlern, die an demselben Werke gearbeitet haben, spricht. Damit kommt man dann auf den dürftigen Gedanken, daß dem Ruhme trefflicher Künstler es nachtheilig sey, wenn mehrere zusammen an demselben Werke arbeiteten; denn sie hätten zwar alle Antheil an dem Ruhme der Arbeit, aber man könne sie doch nicht alle in gleicher Weise nennen, nämlich dem beschäftigten Liebhaber, der an Einem Namen für jede Statue genug hat. — Ex uno lapide cum et (besser ac in der Ed. Rom. im Msc. des Dalechamp und im Pollinger Cod.) liberos etc. Da man an der Gruppe Zusammensetzung aus mehreren Stücken entdeckt hat, ist hier der Ort vieles Streites geworden: die Gruppe des Plinius sey eine andere, oder Plinius habe sich täuschen lassen, oder er spreche nicht von Einem Steinblock, sondern von Einer Marmorart. Letztere Aushülfe ist bestimmt || falsch. Denn wo werden für dieselbe Gruppe verschiedene Marmorarten genommen, und wie ließe sich der Umstand, daß etwas Ungewöhnliches nicht geschehen sey, als etwas Ungewöhnliches anführen? Plinius braucht den Ausdruck öfter, und immer in demselben Sinne, auch Pausanias einige Male, und ein Mal sogar mit deutlicher Erklärung vom Thron der Demeter und Proserpina bey Megalopolis: ἐστιν ἑνὸς ὁμοίως λίθου, καὶ οὔτε τῶν ἐπὶ τῇ ἑδρᾳ οὔτε ὁπόσα εἴργασται περὶ τὸν θρόνον, οὐδέν ἐστιν ἑτέρου λίθου προσεχὲς σιδήρῳ ἢ κόλλῃ·

in ähnlicher Weise nothwendig eine Beziehung auf das Vorhergehende, die Art der Arbeit, den Laokoon, und dessen Bestim-

ἀλλὰ τὰ πάντα ἐστὶν εἷς λίθος. Paus. 8, 37. S. 675. Nun braucht aber Plinius sein ex uno lapide auch von Gruppen, die wegen Umfang, Verschlingung und freyen Theilen der Gestalten unmöglich aus Einem Blocke bestehen konnten als „Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci. Das. S. 283. Er hat sich also in solchen Fällen durch die kunstreiche Kittung täuschen lassen, welche bey dem zerstreuten, aber das Kunststück in dem Kunstwerk preisenden Volke, das diese Werke zu Rom betrachtete, den Glauben erzeugte, daß sie aus Einem Blocke gemacht seyen.

Der Laokoon aber entstand de consilii sententia. Consilium ist hier offenbar der Rath, den die drey Künstler unter sich bildeten. Worüber sie sich vereinigten, das ward als Beschluß (sententia) des Rathes ausgeführt. — Agesander (Ἀγήσανδρος) ist nur aus dieser Stelle bekannt. — Des Polydorus (Πολύδωρος) Name kommt bey Plinius in einer zweyten Stelle H. N. 34. Sect. 19. §. 34. unter den Erzarbeitern vor, die athletas, armatos, venatores, sacrificantes gemacht, ohne daß eine Spur darauf hinleitete, den statuarius und sculptor für dieselbe Person zu halten. — Athenodorus (Ἀθηνόδωρος) Name wird zwar unter des Polycletus Schülern genannt H. N. 34. Sect. 18. S. 109. mit der nähern Bestimmung §. 26. S. 128, daß er edle Frauen (feminas nobiles) gemacht habe; jedoch er war aus Kleitor, Paus. 10, 9. S. 819, und dieser aus Rhodus. Auch ist der Rhodier durch die im Hafen von Antium gefundene und in der Villa Albani aufbewahrte Inschrift (Inscrizione antiche delle ville Albani dall' Abbate Marini R. 1785. Class. V. N. CLVI.)

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

als Sohn des Agesander bekannt, der also auch sein Lehrer wird gewesen seyn.

Ehe wir auf die Bestimmung ihres Zeitalters eingehen, müssen wir die Reihe der ihnen durch das gewichtvolle SIMILITER verbundenen Künstler betrachten. — Κρατερός. Einen Maler dieses Namens nennt Plinius H. N. 35. Sect. 40. §. 33. S. 234; von dem Bildhauer ist sonst keine Spur. Ebenso sind die beyden Πυθόδωρος unbekannt; denn derjenige, welchen Pausanias 9, 34. S. 778. nennt, gehört durch sein ἀρχαῖον ἄγαλμα vor den Phidias zurück. Auch Πολυδέκτης, Ἑρμόλαος, Ἀφροδίσιος ὁ Τραλλιανός werden nirgends auch nur im Vorbeygehen erwähnt, ein Ἀρτέμων endlich nur unter den Malern H. N. 35. Sect. 40. S. 232. Es ruht also außer der ehrenvollen Meldung des Plinius gänzliche Vergessenheit auf den Namen dieser ausgezeichneten Männer, nicht weil sie vor Agamemnon gelebt haben, vixere fortes ante Agamemnonem || multi, sondern weil sie

mung voraus, und der Zusammenhang ist offenbar: Wie Agesander und seine Genossen den esquilinischen Palast des Titus durch

auftraten, da die Bücher des Ruhms schon angefüllt waren. Sie mischen sich also in die Schaar dunkler Namen auf ruhmwürdigen Werken, und zeugen neben Glykon, Apollonius und andern großen Meistern, die sich uns auf ihren Werken genannt, daß wir den Maßstab für den Umfang und die Dauer der alten Kunst in den Nachrichten über sie allein nicht mehr besitzen. Diese gehen nur bis Pasiteles und Varro, deren Werke Plinius noch benutzt hat, und bis zu denen kaum ein Künstler von großem Namen ungenannt geblieben ist; die aber nach ihnen kommen, haben bey Pausanias, da sie für Rom arbeiteten, gar keine, bey Plinius nur im Vorbeygehen eine Erwähnung gefunden.

Anlangend nun die Zeit dieser Meister, so waren diejenigen Archäologen, welche Einsicht genug besaßen, zu durchschauen, daß dieselben, der Kaiserzeit angehörig, die drey rhodischen Künstler an ihrer Seite mit sich dahin herabziehen würden, ernstlich bemüht, eine solche Ungebühr oder Anmaßung, wie es ihnen nach beschränkter und veralteter Ansicht der griechischen Kunst erscheinen mußte, von Plinius abzuhalten. Können diese Meister nicht in Griechenland, können sie nicht früher gelebt haben? Kamen ihre Bildsäulen später in die Kaiserpaläste, so konnte Plinius, der ohnehin das Gesuchte des Ausdrucks liebt, von ihnen sagen: sie haben diese Paläste mit ihren Bildsäulen angefüllt, so gut wie von Phidias, Praxiteles oder Andern, deren Werke Rom anfüllten. Dagegen aber wäre zuerst wundersam, daß die sechs ersten Künstler in drey Paaren zusammengereiht, und durch die Gegenstellung gegen Agesander und seine Genossen so gut wie durch cum als zusammenarbeitend bezeichnet werden. Wie also wäre die Sache zu fassen? Saßen die Künstler in frühern Zeiten ein Paar etwa in Athen, das andere Paar in Rhodus, und lieferten ihre Arbeiten gemeinsam, die dann auch gemeinsam die Wechsel der Zeiten bestanden und endlich in dieser Vereinigung die Kaiserpaläste bevölkerten? Niemand wird im Ernst einen solchen Gedanken festhalten können; wenigstens wäre einem solchen zu rathen, sich aller Untersuchungen ähnlicher Art zu enthalten. Oder haben sie zwar paarweise (denn aus dieser Gemeinschaft sind sie einmal nicht zu bringen) aber den Kaisern gleichzeitig, zwar für die Paläste des Palatinus gearbeitet, aber in Athen, in Rhodus oder sonst irgendwo? Gleichzeitigkeit mit den Kaisern müßte demnach immer zugegeben werden, und durch diese Trennung von Rom gewänne man nicht nur nichts, sondern verwickelte sich in neue Schwierigkeit: weßhalb nämlich, einmal in das Geschäft des kaiserlichen Hauses aufgenommen, sie nicht nach Rom sollen gezogen seyn, um, was dem Palaste zum Schmucke bestimmt war, an Ort und Stelle zu erwägen, die Neigungen des Gebieters zu erfahren, sich mit den Architekten zu verständigen,

ein gemeinsames Werk, so schmückten in ähnlicher Weise die palatinischen Paläste der Cäsarn Kraterus und die Andern durch ihre

die Localitäten, denen ihre Werke bestimmt waren, kennen zu lernen. Dazu verträgt sich mit solchen zwecklosen Weitläufigkeiten und Verzögerungen schlecht die rasche Art, mit der unter den Kaisern auch das Größte und Kostspieligste ausgeführt wurde. Wie man also auch den Anlauf nimmt, so wird man immer auf den natürlichen, im Plinius offen angedeuteten Sinn zurückgetrieben, daß die drey Paare Künstler gemeinsam und der siebente allein in Rom gegenwärtig und den Kaisern gleichzeitig ihre Paläste auf dem Palatinus mit || Bildsäulen angefüllt haben. Da nun nicht anzunehmen, daß sie alle gleichzeitig gewesen, weil der Ausdruck des Plinius Palatinas Caesarum domos die ganze Folge der Kaiser von Augustus bis Nero, welche dort Paläste erbauten, einschließt, so ist es das Natürlichste, die Künstler unter die Kaiser zu vertheilen, so daß Kraterus und der ältere Polydorus unter Augustus und die andern unter seine Nachfolger fallen. Plinius hat uns also durch seine kurze Meldung einen willkommenen Blick in die plastische Werkstätte für die kaiserlichen Paläste thun lassen, die wir in ununterbrochener Folge von den bewährtesten Meistern geleitet, und aus der wir die erlesensten Bildsäulen hervorgehen sehen. Hat man sich über die Reihe dieser Männer, ihre Bestimmung, Zeit und Arbeit verständiget, so ist man schon auf dem Wege, die drey rhodischen Meister des Laokoon, denen sie zur Seite stehen, sich mit ihnen in Verbindung zu denken. Agesander mit seinen Söhnen arbeitet gemeinsam, ebenso Kraterus mit Polydorus, und die folgenden. Des Agesander und seiner Söhne Werk schmückt den Palast des Titus, die Werke des Polydorus und seiner Nachfolger schmücken die Paläste der frühern Kaiser, und diese Gemeinsamkeit der Arbeit, der Bestimmung ihrer Werke, durch das SIMILITER des Plinius noch deutlicher hervorgehoben, schließt die Gemeinsamkeit ihrer Zeitfolge nothwendig in sich ein, welche wir schon aus der bloßen Zusammenstellung der Namen ohne diese innere Nöthigung anzunehmen geneigt waren. Es war Lessing, welcher, und zwar unmittelbar nach Erscheinung der Kunstgeschichte von Winckelmann, in welcher Laokoon zum Lysippus hinaufgerückt wird, ungeblendet von dem verdienten Ruhm derselben, Sinn und Bedeutung der Stelle des Plinius durchschaute und im Laokoon Abschn. XXVI. darlegte. Heyne, der es liebt, sein Urtheil aufzuschieben, äußert sich A. T. S. 391. zwar mit Bedenken darüber: Nolim tamen fidere interpretationi, nam similiter refertur ad conjunctam plurium artificum operam, ut, paulo ante, in Laocoonte; indeß ist zu bemerken, daß das zugehörige Zeitwort replevere diese Beschränktheit der Beziehung ausschließt. Es heißt nicht auf ähnliche Weise arbeiteten sie, sondern auf ähnliche Weise füllten sie aus, so daß eine Gegenbeziehung nothwendig wird,

Werke. Die Urheber der Gruppe sind also Zeitgenossen des Titus

und wie man von der gemeinsamen Arbeit der Rhodier durch das Similiter auf die gemeinsame Arbeit der andern geführt wird, so wird man umgekehrt von dem hintern replevere durch dasselbe SIMILITER auf eine ähnliche Thätigkeit der Rhodier zurückgewiesen. Doch könnte man sagen, der Laokoon ist ein einzelnes Werk, und begründet noch kein Anfüllen replevere, so daß die Gegenbeziehung nicht vollständig seyn würde; aber angenommen, wie es der Zusammenhang lehrt, sie arbeiteten den Laokoon für des Titus Palast, so läßt sich bey dem Ruhme des Werkes annehmen, daß es nicht ihr einziges zu jenem Zweck wird gewesen seyn. Auf ein zweytes, zwar in Antium aber doch auch im kaiserlichen Palaste aufgestelltes Werk von Einem derselben deutet die oben angeführte Inschrift auf einer Basis, welche noch Spuren der davon abgebrochenen Bildsäule enthält. Dazu reichen schon einige Werke hin, um im Sinne des Plinius das replevere zu veranlassen. So sagt er von dem einzelnen alten Künstler Dipönus: Dipoeni quidem Ambracia, Argos, Cleonae operibus referta fuere. H. N. 36. p. 4. §. 2. Dipönus, aus Kreta, || arbeitete in verschiedenen Städten, in Sikyon, bey den Aetoliern, das. §. 1. Er wird sich also zur Ausführung der ihm übertragenen Werke auch in die genannten drey Städte begeben haben, und konnte sich demnach in den einzelnen nur eine Zeit lang aufhalten. Plinius kann also nur sagen wollen, daß von seinen Werken mehrere an jedem der genannten Orte sich gefunden. Dazu bemerke man, daß auch die erstere Beziehung der gemeinsamen Arbeit nicht streng gefaßt werden kann. Denn wer wollte glauben, die drey Künstlerpaare hätten nur mit Gruppen, die sie gemeinsam ausgeführt, die Kaiserpaläste angefüllt, oder auch an den einzelnen Statuen gemeinsam gearbeitet? Endlich hört die vordere Beziehung des Gemeinsamen der Arbeit bey dem singularis Aphrodisius Trallianus ganz auf. Dieser hat doch, eben weil er allein war, gewiß nicht de consilii sententia gearbeitet, und hier gilt also die Rückziehung des replevere allein: wie er den Palatin anfüllte, so jene den Palast des Titus; es kann demnach das ἀνταπόδοτον der Stelle in der angegebenen Ausdehnung und mit ihr das Zeitalter der drey rhodischen Künstler durchaus keinem Zweifel unterworfen seyn. (1825.) Mir wenigstens ist unbegreiflich, wie vor dieser Offenheit K. O. Müller XXXIX. S. 153. die Augen schließen und die als unhaltbar dargelegte Beziehung des Similiter allein auf Gemeinsamkeit der Arbeit mit Ausschluß aller Gemeinsamkeit der Bestimmung und Zeitfolge in Schutz nehmen konnte. Quisque suos sequimur Manes. (1828.) Noch eine Bemerkung drängt sich auf in Bezug auf das ganz ungewöhnliche Lob, mit welchem der Laokoon vom Plinius gefeyert wird: opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Sollte Plinius hier ganz unbefangen sprechen, gegenüber von allen den Wunderwerken des Phidias, des Polycletus, Praxiteles, Lysippus, die ihn in Rom

und haben die Reihe jener großen für die kaiserlichen Paläste beschäftigten Künstler fortgesetzt.

(112.)

umgaben? Kaum denkbar; dagegen wird dieses übertriebene Lob vollkommen erklärlich, wenn man sich das Werk als neu, die Bewunderung, die es bey seiner Vollendung in Rom erregte, noch frisch, und wie ihn, so den Kaiser, für den es bestimmt war, und an den er schreibt, davon sich ergriffen denkt. (1825.)

Herr Hirt sagt über Laokoon S. 245: „In Rücksicht des Laokoons sollte ich dem Verfasser danken, daß er, weit entfernt mit Andern in der hochbewegten Gruppe eine Idylle zu wittern, mit uns glaubt, daß darin sich die höchste Spitze des Ausdruckes darstelle — doch mit dem Tadel, daß das Maas dabey überschritten sey!" — Dank verdient einer sonst für Belehrung oder Anerkennung eines Verdienstes. Wo aber ist in der Angabe, von der es sich hier handelt, in der Anerkennung des Ausdruckes einer Statue das Eine oder das Andere? Ich weiß also so wenig was ich mit seinem Danke, als was ich mit seinem Tadel anfangen soll. Er sagt weiter: „Ueber die Zeit, worin das Meisterwerk gemacht sey, streiten wir nicht. Aber wo kämen die Gründe her zu glauben, daß man in der römischen Epoche noch solche tiefstudirte Werke wie der Laokoon wie der Sphäristes (so!) Borghese und der Barberinische Faun sind, habe machen können? Ich möchte wissen: welche Vorzüge denn man den früheren älteren des Perikles und Alexander über die des Metellus Macedonicus und des Augustus aneignen könnte?" Man sieht, in welche Engen die alte Archäologie hier gerathen ist. — Den Streit über das Zeitalter des Laokoon gibt man auf, fügt sich also dem Ergebnisse desselben, daß Laokoon unter Titus entstanden. Damit aber, wird Jeder erwarten, war zugleich die Folge zugegeben, „daß man in der römischen Zeit solche tiefstudirte Werke habe machen können." — Keineswegs. Herr Hirt begehrt erst Gründe, um glauben zu können, was er durch Gründe bewogen als unabweislich erkannt hat, oder weiß, und während wir darauf ausgehen zu zeigen, daß die Werke aus der Zeit des Phidias und Alexander vor den besten Werken der spätern Zeit keine Vorzüge gehabt, möchte er von uns wissen, welche Vorzüge sie gehabt hätten. Niemand wird in dieser Verwirrung der Begriffe die Zeichen einer in „altem Glauben und Meinen" eingetretenen Unordnung, venturae signa ruinae, verkennen. Mit einer Art von Schrecken stellt er sich die Gestalt der neuern Häresie vor: „Dann wäre freylich die Kunst der Augustinischen Zeit eben so groß als die des Lysippus und Apelles unter Alexander." — Den Apelles verbitten wir uns; denn von ihm und seiner Musa ist nicht die Rede gewesen; im Uebrigen aber sagen wir Amen und wünschen Herrn Hirt Glück, daß er das Herz gehabt hat, sich die Sache einmal so wie sie ist, wenn auch nur auf einen Augenblick, vorzustellen. (1828.)

Mit dem Laokoon aber hängt ein anderes vortreffliches Werk zusammen, der Borgheſiſche Centaur [34]), den Amor bezwungen hat und reitet. Der Styl und die Behandlung der Bildſäule, des zurückgebogenen und gedehnten Oberleibes iſt ganz derſelbe und bis auf den Ausdruck im Geſichte des vom Zwange der Feſſel und der Peitſche geplagten Gefangenen iſt die rhodiſche Schule, welche den Laokoon erſchuf, offenbar. Aber noch mehr tritt die Größe der Kunſtübung jener Zeit durch den Zuſammenhang hervor, in welche das bewundernswürdigſte Werk der griechiſchen Sculptur jener Torſo des Hercules von Belvedere mit ihr und dem Laokoon kann gebracht werden, als deſſen Meiſter ſich Apollonius, des Neſtor Sohn aus || Athen, an dem Felſen, auf dem Herkules ſitzt, eingehauen hat [35]). Das ſeit Michel Angelo hochgefeyerte Werk, das Muſter und vieljährige Studium dieſes größten Meiſters der neuen Sculptur, der Gegenſtand begeiſterter Bewunderung von Winckelmann und ſo vielen andern hochbegabten Männern, wird wie die Koloſſe der Dioskuren von Mehrern noch jetzo bis in die Zeit des Phidias hinaufgerückt. Heinr. Meyer findet zwiſchen ihm und dem Iliſſus aus dem Giebelfelde des Parthenon, beſonders in Behandlung des Rückens, die Aehnlichkeit entſcheidend [36]). Dagegen bezeichnet Thorwaldſen, obwohl ſeine Bewunderung dieſes Meiſterwerkes dadurch nicht geſchwächt wird, den Styl als einen ſolchen, welcher durch das ganze Syſtem der Muſculatur und ihrer Behandlung, durch eine Art von Raffinirung der feinſten und geläutertſten Kunſt ſich als den jungen und ſpätern der Plaſtik darſtelle [37]). Schon Andere hatten aus der Form der Schriftzeichen

34) Abgebildet in Sculture del palazzo della Villa Borghese Stanza no. 7. und Bouillon Musée des Antiques. T. I.

35) Die Inſchrift iſt auf dem Sitz des Hercules zwiſchen den Schenkeln eingegraben:

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.

36) Geſchichte der bildenden Künſte bey den Griechen. S. 296.

37) Thorwaldſen hat dieſe ſeine Meynung zwar nicht öffentlich, d. h.

in der Inschrift, besonders des ω auf spätern Ursprung gerathen[38]). Dieser Buchstab nämlich ist, wie man jetzo weiß, in der Form auf dem Torso das Omega der griechischen Cursivschrift, und kommt mit andern Cursivzügen in den Steinschriften nicht eher vor als in den Zeiten der Römer, wo die Mischung der Lapidar- und Cursivform der Buchstaben begann[39]). Wenn nun durch diesen paläo-

(112. 113.)

durch den Druck bekannt gemacht, doch im Gespräch wiederholt mit jener Klarheit und Sicherheit geäußert, die seinem Geiste, der die Größe des bildenden Alterthums in sich trägt, eigen ist.

38) Winckelmann Kunstgesch. B. 10. K. 3. §. 15. Doch kommt er zu weit mit ihm hinauf. Visconti im Pio Clement. T. I. Tav. X.

39) Als das älteste Denkmal griechischer Cursivschrift erkannte Winckelmann die zwey Worte ευφα διασωζε, welche auf der Mithridatesvase des Kapitols neben der Hauptinschrift in kleinen und verzogenen Buchstaben eingegraben sind. Dieses Denkmal war auch ihr einziges; denn daß der in Herculanum auf einer Mauer mit Accenten eingeschriebene Vers des Euripides, den er anführt, von einem Engländer dahin ist geschrieben worden, ist bekannt, und mußte wenigstens von seinen Herausgebern erinnert werden. Nachdem aber durch Böckhs und seiner Freunde glücklichen Scharfsinn (Erklärung einer ägyptischen || Papyrusrolle. Berlin 1821.) die griechischen Papyrusrollen aus der Zeit der Ptolemäer entziffert worden, ist die griechische Cursivschrift neben der bis dahin fast allein bekannten Lapidarschrift nun in einer Reihe sicherer Urkunden nachgewiesen, und man weiß mit voller Bestimmtheit, daß das ω in dieser Form dem Cursiv-Alphabet angehört. In den genannten Papyrusrollen ist diese Cursivschrift äußerst verzogen und unleserlich; sorgfältiger auf der Goldplatte des Ptolemäus Evergetes bey Letronne Recherches pour servir à l'histoire d'Egypte S. 6. und auf dem genannten bronzenen Gefäß. Es stellt sich also die Frage dahin, wann dieses Zeichen, eben so ε und das gebogene Sigma c, nebst andern, z. B. μ und ν aus der Cursivschrift in die Lapidar- oder Kapitalschrift überging. Die Münzen der Ptolemäer haben noch alle *E*, *Σ*, *Ω*. Die ältesten mit Cursivformen ε, c, ω sind von Kleopatra und Antonius, 37. und 31. v. Chr. Vergl. Letronne Recherches a. a. O. ¶ Außer Aegypten ist die älteste mit dem Cursiv-Omega ein numus cistophorus von Pergamos des Proconsul Pulcher, welcher um 57 v. Chr. Asien verwaltete. Visconti M. Pio Cl. II. X. in den Zusätzen. Von Lapidarschriften ist die älteste mit diesem Zeichen von Ptolemäus Auletes 70. bis 60. v. Chr. Doch kommt zu bemerken, daß alle Inschriften der Lagiden auf den ägyptischen Denkmälern bis und mit Einschluß des Tempels von Tentyris, welcher aus den Zeiten des Augustus stammt, allein die ältere Form *E*, *Σ*, *Ω* zeigen. Dasselbe gilt von den Inschriften von Rosette, Philä, den Katar-

¶ Auf einem kürzlich in Morea bei Nauplia gefundenen Steine das Wort: ΒϹΛΗ.

graphischen Grund, wie durch seinen Styl, der Torso als ein Werk der jüngern Kunst erscheint, so tritt er schon dadurch in Gemein-

rhakten, Kairo. Vergl. Letronne a. a. O. S. 12. — In Rom selbst ist keine, welche sich über die Kaiserzeit hinausrücken ließe, mit einem Cursivzeichen; aus dieser aber desto mehrere, sogar, wie im Hofe Rondanini, solche, die in dem obern Theile der Namen das ungemischte oder alte Alphabet, in dem untern der Verse das gemischte oder neue haben. Diesen aber ist die Inschrift des Torso, auch in dem Charakter der andern Schriftzüge, im ganzen Gepräge so ähnlich, daß kein aufmerksamer Beobachter an ihrer Gleichzeitigkeit mit jenen zweifeln wird. Doch geben wir auch das Aeußerste zu, so kann Apollonius nach dieser paläographischen Erörterung auf keinen Fall über das letzte Zeitalter der römischen Republik hinaufreichen, und steht also zum Wenigsten mitten in der römischen Zeit der griechischen Kunst. Um dieser nothwendigen Folge auszuweichen, haben Manche behauptet, die Inschrift sey später, bey Verpflanzung des Werkes nach Rom erst aufgesetzt worden, aus keinem andern Grunde, als weil sie glaubten, den Torso bey höherem Alter erhalten zu müssen. Das heißt dann die Zeugen todtschlagen, damit sie nicht wider uns aussagen können. (1825.)

Herr Hirt, den wir eben im Begriff sehen, sich dem Unvermeidlichen zu fügen und dem Agesander seinen Platz neben dem Lysippus zu lassen, wenn er gleich das Unglück hatte, statt für Alexander für den Titus zu arbeiten, fällt S. 246 bey dem Ungemach, von welchem er den Torso bedroht sieht, in dieselbe Zeit herabzusinken, in jenen regellosen Kampf zurück, den er eben um den Laokoon versuchte: „den Rumpf des ruhenden Hercules für ein Werk der besten Zeit zu halten, wird uns die Form eines runden Omega in der Inschrift nicht hindern.“ — Das thun wir auch, gleich ihm, nur lassen wir, die Zeit aus ihren Werken erkennend, die beste Zeit bis dahin herabgehen, wo man mit Cursiv-Omega schrieb. — „Daß nicht bloß die Neuern, sondern auch die Alten diese Statue als ein ausgezeichnetes Werk angesehen, zeigt die sorgsame Restauration, welche sie, wahrscheinlich durch Feuer leidend (will sagen: gelitten habend, oder: weil sie gelitten hatte) im Alterthum erhielt, die seitdem aber wieder abgefallen ist.“ — Wenn die Alten schon diese Bildsäule bewunderten und werth hielten, so thaten sie ganz recht daran. Aber was thut das hier zur Sache? und wie ist es möglich, ihre Werthhaltung des Bildes aus einer Restauration wahrzunehmen, welche seitdem wieder abgefallen also verschwunden ist? Hinten am Gesäß des Bildes ist eine beträchtliche Fläche wie abgesägt, oder doch sauber abgemeißelt; eine andere Spur, aus welcher man auf alte Restauration schließen könnte, ist, so viel mir bekannt, am Bilde nicht zu sehen. Weiß nun Herr Hirt aus der Fläche an genannter Stelle die Sorgfalt der Restauration wahrzunehmen, so zeigt er dadurch eben so die schon oft berührte Scharfsichtigkeit seines Geistes, wie sein vortreffliches Urtheil darinn, daß er daraus zugleich die hohe Achtung des Bildes bey den Alten erkennt. Ein

schaft mit dem Laokoon, noch mehr aber durch seine Behandlung. Zwar ist der Torso bewundernswürdiger als der Laokoon und Apollo=

Anderer hat aus derselben ebenen Fläche am Gefäß geschlossen, daß das Bild in einer Mauer eingesetzt und ihm zu diesem Zwecke genannter Theil abgehauen worden sey. — „Uebrigens ist eine solche Form des Omega keineswegs so jung wie Winckelmann und Andere glauben. Inschriften aus den Zeiten des Ptolemäus Evergetes I. zeigen sie bereits, und warum nicht schon frühere unter dessen Vater und Großvater?" Er will nicht fragen, warum nicht frühere Inschriften sie gezeigt hätten, wie sein Deutsch andeutet, sondern warum man nicht annehmen könne, daß dieses geschehe?

Aber, nicht zu rasch! darf man ihm zurufen. Sie sind hier auf einem Felde, das Ihnen wo möglich noch fremder ist als das Gebiet archäologischer Kritik, auf dem der Paläographie, und Sie tragen Sorge gleich von vorn herein in das Licht zu stellen, wie es mit Ihrer Kunde der Sache steht. Inschriften aus den Zeiten des Ptolemäus Evergetes zeigen jene Form nicht, sondern nur eine Inschrift, welche nicht die Lapidar= sondern die Cursivschrift hat. Solcher Cursivschriften haben natürlich sehr viele bestanden, und wenn Sie nichts Anderes suchen als das verzogene Omega in ihnen, so wird jeder Paläograph Sie bis in das Zeitalter des Alexander ja des Plato zurückgehen lassen. Denn offenbar ist, daß jene Cursivform so alt ist wie das Cursiv=Alphabet selbst, dessen Ursprung eher über Plato zurück als unter ihn herabgeht. Was aber folgt daraus für die Inschrift des Apollonius? Ganz und gar nichts! Diese hat nicht die Cursiva sondern die Lapidarschrift, ihr aber nicht das geschlungene Omega allein, sondern eine ganze Reihe Buchstaben aus der Cursiva eingemischt, außer dem ω die obengenannten ν, c, ε; also nicht nach dem Alter der Cursiva, sondern nach dem Alter der Mischung beyder Alphabete und Schriftarten auf Steinschriften, nicht nach Einführung des Cursiv=Omega allein in die Lapidarschrift, sondern einer ganzen Reihe analoger Buchstaben und des veränderten Charakters der übrigen Buchstaben fragt es sich da, wo Ihnen nichts erscheint als die Form eines „runden" Omega, welches, beyläufig gesagt, zu keiner Zeit ein eckigtes gewesen ist. — „Doch sey es nur bestimmt unter Evergetes. In solcher Zeit läßt sich der gute Bestand der Lysippischen Schule noch wohl denken, besonders unter den ersten Ptolemäern." — Man sieht, wie gerne Sie unter die ersten Ptolemäer hinaufkämen, wie sehr Sie wünschen hinter dem Evergetes und seinem „runden Omega" hinweg zu seinem Vater und Großvater zu gelangen; aber leider können Sie nicht einmal beym Evergetes bleiben. Hat man sich einmal mit dem Cursiv=Omega in der Lapidarschrift und seinem Zubehör eingelassen, so bietet sich, so vornehm man immer auf den ärmlichen Buchstaben herabsehen mag, durchaus kein Haltpunkt als in der ältesten, chronologisch bestimmbaren Lapidarschrift, die ihn hat, und die ist aus der Zeit des Auletes. Indeß Sie haben vielleicht innere Gründe für die Zeit

nius ein größerer Meister als Agesander; die Formen im Torso sind großartiger, die Behandlung geistreicher und wärmer, aber System und Anlage des Ganzen sind dieselben, und die Behandlung des

der ersten Ptolemäer, welche diese Ihrem Hochmuthe verächtlich scheinende Wehr der kleinen Buchstaben über den Haufen werfen? — „In solcher Zeit also läßt sich der gute Bestand der Lysippischen Schule noch wohl denken, besonders unter den ersten Ptolemäern, welche die bessern Köpfe aus Griechenland in Alexandria sammelten. Erst wie die Fürsten allda ausarteten, verschlechterte sich auch die Kunst." — Wir überlassen dem Leser den ungestörten Genuß dieser historischen Betrachtung über die Schwächlichkeit der griechischen Plastik, welche so arg und groß ist, daß alsobald wie die Könige schlecht werden, sich auch die Kunst zum Schlimmen wendet, und empfehlen dieses Hauptstück alter Weisheit, die Herr Hirt ganz allein aus dem Brunnen eigener Erfindungen zu schöpfen liebt, der besondern Erwägung seiner Anhänger, wenn er deren hat, um auf seinen Epilog zu kommen. — „Aber Apollonius war in Athen, und in Athen findet sich ein solches Omega erst unter den spätern Kaisern: — richtig!" — Seltsam! Herr Hirt, welcher hier auf einem ihm ganz fremden Gebiete umherwankt, stellt sich, als ob er, ein wohlverordneter Lehrer, die Gegner abhörte, und spricht über das, was sie ihm sagen, sein meisterliches richtig! aus; so sehr ist ihm zur andern Natur geworden, zu entscheiden, was er nicht versteht. Was aber wird er mit dem Apollonius anfangen, nachdem er zu wissen glaubt, daß in Athen, seiner Heimath, „sich ein solches Omega erst unter den spätern Kaisern finde?" — „Apollonius arbeitete in Aegypten." — Das reicht noch nicht aus, denn hat er einmal als Athener die attischen Buchstaben in der Uebung für die Inschriften, so wird er sie wohl in Alexandrien so gut in sein Bild einhauen wie in Athen. — „Und dann hat der Meister solche Arbeit nicht selbst verrichtet, sondern von einem Gehülfen einhauen lassen." — Auch das reicht noch nicht hin, o Erfindungsreicher! denn war der Gehülfe ein Landsmann, so bleiben Sie mit dem Omega in der Noth. Also, die Hypothese wird erweitert, damit sie, wenn auch nur in Ihrem Sinne, hält; ein ägyptischer Grieche muß der Gehülfe gewesen seyn, dem, nach Ihrer Einbildung das Cursiv-Omega unter den ersten Ptolemäern geläufig war; und nun endlich ist das Werk gelungen. Der Torso ward in Alexandria unter den ersten Ptolemäern gemacht, und, es ist unbekannt, ob zur Zeit der Republik oder der Kaiser, nach Rom gebracht. Mögen sich dann alle Archäologen und „Alterthümler" aus aller Welt versammeln, so viel Kunst und Weisheit zu sehen und zu bewundern: Concurrite omnes augures, haruspices! Portentum inusitatum conflatum est recens! Ohne zu wissen, wovon es sich handelt, findet diese Weisheit die Mischung des Cursiv- und Lapidar-Alphabets auf Steinschriften unter Ptolemäus Euergetes, in

Zeiten

des Einzelnen, wenn auch mit höherm Geist ausgeführt, doch bis in die Besonderheiten übereinstimmend [40]).

Daß aber die Blüthe der Plastik auch während der ruhmreichen Regierung des Trajan und der die Kunst pflegenden des Hadrian bestand, ist theils an den Reliefen, welche sich von des Trajanus Triumphbogen erhalten haben und an den vortrefflichen Bildsäulen und Büsten dieses Kaisers, theils aber an den zahlreichen Kunstwerken aller Arten und Stoffe, welche den Antinous darstellen, und fast durchaus im reinen Geiste der höhern Plastik ausgeführt sind [41]),

Zeiten, denen sie fremd war, und fordert sie dann mit einer schwunghaften Frage für die Zeiten der ersten Ptolemäer, denen sie natürlich noch ferner liegt, um mit aller Behaglichkeit dem Lysippus, oder doch seiner Schule in das Gehege zu kommen. Damit im Reinen schiffet man den Apollonius in Athen ein, bringet ihn nach Alexandria, und läßet dort, auf daß kein neuer Zweifel sich melde, ihm einen ägyptischen Steinmetz zur Hand seyn, um die Inschrift in einem Alphabete darauf zu setzen, das man sich für die ersten Ptolemäer und für Alexandria aus den luftigsten Fäden zusammengewoben hat. Wie tief muß eine Wissenschaft gestanden haben, mit welcher Veteranen in solcher Weise verfahren, und welche Langmuth oder Gleichgültigkeit muß in einer Zeit gewesen seyn, in welcher man dreyßig Jahre lang als archäologische Weisheit Dinge solcher ganz unglaublichen Akrisie und Sorglosigkeit schreiben und bey einem wenn auch noch so beschränkten Namen bleiben konnte! Mit einem solchen Führer neiden wir Keinem, die beyden Musen aus Athen zu Venedig als im Styl der Karyatiden am Erechteum gearbeitet, den Musagetes aus dem Palaste Barberini für ein „römisches Werk nach griechischen Vorbilden," und die unten angeführten Urtheile eines Visconti über die Vortrefflichkeit griechischer Meister in römischer Zeit für Phrasen zu halten, in die einen Sinn hineinzulegen (hinein legen zu können) er, Herr Hirt, nicht so glücklich sey. — (1828.)

40) Die Uebereinstimmung der Methode wird sich besonders offenbaren, wenn man die Glieder, welche beym Laokoon weniger gespannt sind, mit den entsprechenden des Torso vergleicht, z. B. den linken Schenkel, und was das Einzelne betrifft, die Behandlung seiner beyden Hauptmuskel, welche sich von den beyden Seiten des Kniees an dem Schenkel heraufziehen, und beym Anspannen des Fußes hervortreten. Diese sind an keiner andern Statue mit solcher Ausdehnung und Eigenthümlichkeit gebildet, wie an den beyden genannten. Eben das gilt von den Muskeln über der rechten Hüfte und in der Biegung der Schulterblätter.

41) Wie bekannt sind die Tafeln mit Reliefbildern an diesem Bogen, welche den Trajan auf der Jagd und in andern Verrichtungen vorstellen,

als an den lautesten Urkunden wahrzunehmen, und Apollodorus, welcher die durch Schönheit und Pracht bewundernswürdigen Bauwerke des Forum, des Odeon, des Gymnasiums des Trajan ausführte, und dem Hadrian in Vollendung ähnlicher Werke römischer Größe und griechischer Feinheit zur Seite stand, beschließt nicht unwürdig die Reihe großer Künstler, welche sich von Phidias an ununterbrochen bis in seine Zeit herab ausbreiteten; doch hat auch die Regierung des M. Aurelius noch in der bronzenen Ritterstatue dieses Kaisers und in der bewundernswürdigen Büste des L. Verus [42]) Denkmale ausgezeichneter Kunstübung hinterlassen.

Fassen wir nun die einzelnen Erörterungen dieses ersten Theiles unsrer Abhandlung zusammen, so liefern sie das Ergebniß, daß nach Zeugnissen des Alterthums und nach einer Reihe sie bestätigender Denkmäler die bildende Kunst der Griechen || von Perikles und Phidias bis auf Hadrian und Apollodorus im Verlauf von mehr als fünf Jahrhunderten, ohne je zu sinken oder zu entarten, in ihren besten Werken sich in gleichem Geiste und auf gleicher Höhe behauptet hat.

Wie aber geschah es, daß ungeachtet aller Erschütterungen und Umgestaltungen der bürgerlichen Ordnungen, der Sitten, der Ansichten, die Kunst allein von dem allgemeinen Wechsel unberührt in ihren edelsten Erzeugnissen sich selber gleich besteht; daß, während so viele Staaten und Geschlechter mit wesentlichen Theilen der Bildung

von den Triumphbogen, wohl auch || von andern Gebäuden des Trajans genommen. Winckelmann Gesch. d. K. B. II. K. 3. §. 31. und das. Anmerkungen. Sante Bartoli Admiranda Rom. Taf. 24. flg. — Ueber die Werke, welche den Antinous vorstellen, vgl. man die reichhaltige Abhandl. Levezows über den Antinous, dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterth. Berlin 1808.

42) Ueber die Brustbilder des L. Verus s. Winck. Gesch. d. K. B. 12. K. 2. §. 8. und die Anmerk. Sculture della Villa B. St. V. no. 20. 21. „Es finden sich einige etwa von dieser Zeit, welche Wunder der Kunst in Absicht auf Ausarbeitung können genannt werden.“ Winckelm. a. a. O. Das Hauptwerk, würdig der Schule des Nil, des Torso, des Laokoon ist mit der Villa Borghese nach Paris gekommen und abgeb. Villa Borgh. St. 5. No. 10. und bey Bouillon, im Katalog von Clarac No. 140.

um sie altern und vergehen, sie allein wie in unvergänglicher Jugend und Hoheit blüht?

Diese große und überraschende Erscheinung herbeyzuführen, müssen mächtige Ursachen und Triebkräfte, äußere sowohl als innere, zusammengewirkt haben, deren Darlegung uns zunächst beschäftigen wird.

Hier aber kommt vor Allem zu erwägen, daß die Gunst der äußern Umstände, welche die Kunst der Griechen gepflegt und gezeitiget, in der ganzen langen Zeitfolge, von welcher wir handeln, nicht nur bestand, sondern auch sich vervielfältiget und dem Künstler ein größeres Feld der Thätigkeit geöffnet, einen reichern Stoff der Behandlung geboten hat. In Griechenland selbst waren, so lange die Freyheit blühte, die fortwährenden Kriege der Kunst auf der einen Seite zwar hinderlich, gaben aber auf der andern ihr einen reichlichen Stoff, sich in vielen und umfassenden Werken zu üben, weil fortdaurend die Sitte war, einen beträchtlichen Theil der Beute zu Weihgeschenken in Bildsäulen ausprägen zu lassen. Die härtesten Unfälle, welche die einzelnen Staaten erlitten, die blutigen Tage bey Aegospotami, bey Leuktra, Mantinea, und selbst die Schlacht bey Chäronea, in welcher die alte Freyheit von Griechenland unterging und seine lange Knechtschaft begann, wurden in kunstreichen Werken aus Marmor und Erz zu Olympia, Pytho oder in den einheimischen Tempeln der Sieger dem Andenken der Nachwelt überliefert [44]). Dazu blieb die Sitte, die Tempel der Götter, die Prytaneen, die Hallen, die Märkte auf alle Weise mit kunstreichen Werken zu schmücken, die Bildsäulen der Sieger zu Olympia, zu Pytho bis in die römischen Zeiten

44) Die Sache ist bekannt. Ueber die Weihgeschenke, welche wegen des Sieges bey Aegospotami zu Amyklä von den Lakedämoniern geweiht wurden, s. 2te Abh. Anmerk. S. 41. Andere und noch bedeutendere standen zu Delphi Paus. 10, 9. S. 819. Selbst der Wahrsager des Lysander hatte seine Bildsäule darunter; die wegen des Sieges bey Chäronea zu Olympia. Paus. 5, 20. am E.

herab aufzustellen, andere verdienten Männern zu errichten, und dieses selbst mit einem Uebermaß, welches der alten Zeit fremd war. So ließ das unter des Antipater Herrschaft gebeugte Athen seinem Stadtpfleger, Demetrius Phalereus, 360 Bildsäulen errichten, so viele wie das griechische Jahr Tage zählte [45]). Auch blüheten selbst in spätern Zeiten einzelne griechische Staaten, wie das durch Handel und Reichthum starke Rhodus, das von kraftvollen Völkern besetzte Epirus, die Städte des achäischen Bundes, besonders Sikyon, Megalopolis und Korinth, bis die Römer Alles unter die gleiche Last ihres Joches ge || beugt hatten. Aber auch das durch sie verarmte, das dienstbare Griechenland beharrte bey beschränkten Mitteln in den alten Gewohnheiten, und suchte nach Möglichkeit den erlittenen Verlust an plastischen Werken zu ersetzen und die Götter durch neue Geschenke zu ehren [46]). Daneben aber hat-

[45]) Nullique arbitror plures statuas dicatas quam Phalereo Demetrio Athenis. Siquidem CCCLX statuere, nondum anno hunc numerum dierum excedente, quas mox laceravere. Plin. H. N. 34. Sect. 12. S. 19. 20. und das. Harduin.

[46]) Pausanias liefert hievon mehrere Beyspiele, daß unter den Kaisern noch Kunstwerke in Griechenland aufgestellt wurden. Aus Ol. 198, in welcher Augustus starb, und noch aus Ol. 218., der Zeit des Domitianus, erwähnt er Bildsäulen des Zeus, die aus Strafgeldern der Athleten waren errichtet worden. B. 5, 21. S. 431 ff.; auch zwey, zu denen ägyptische Faustkämpfer, Didas und Gararammon, wahrscheinlich cives Romani und als solche zugelassen, die Strafgelder gezahlt hatten, aus Ol. 226. und der Regierrng des Hadrian, das. 433, um dieselbe Zeit, wo Hadrian in Athen und an andern Orten Griechenlands Tempel und Hallen bauen und mit neuen Bildsäulen schmücken ließ. Pausanias nennt diese beyden Bildsäulen τέχνης τῆς ἐφ' ἡμῶν τὰ ἀγάλματα. Merkwürdig ist der Ausdruck τέχνης τῆς ἐφ' ἡμῶν. Pausanias weiß und erwähnt nirgend etwas von einer Entartung der Kunst zu seiner Zeit, und er kann also nur andeuten wollen, daß diese Kunst zu seiner Zeit Gelegenheit gefunden, sich in diesen Bildern zu zeigen. — Den Eros des Praxiteles, welchen Cajus aus Thespiä entführt, Claudius zurückgegeben und Nero wieder genommen hatte, ließen die Thespier nach dem Original wieder ersetzen: ἐποίησεν Ἀθηναῖος Μηνόδωρος, τὸ ἔργον τὸ Πραξιτέλους μιμούμενος. B. 9. K. 27. S. 762; und noch zu Pausanias Zeit weihten die Böotier in dem Tempel der Ἀθήνη Ἰτωνία die drey Grazien: ἀνέθεσαν δὲ καὶ Χαρίτων ἀγάλ-

ten die Eroberungen Alexanders der griechischen Kunst nicht nur die Reiche, sondern auch die Schätze von Asien eröffnet. Diesem hochsinnigen Eroberer, welcher sich nach wenig Jahren im Besitze unermeßlicher Reichthümer sah, war kein Aufwand zu groß, um den

(114. 115.)

μετὰ ἐπ᾽ ἐμοῦ. Paus. 9, 34. S. 778. Aber mehr als solche einzelne Fälle beweiset für den Bestand der Kunst in dem verarmten Lande der Umstand, daß aus ihm noch in so späten Zeiten ein Meister wie Apollonius, des Nestor||Sohn, hervorgehen konnte. Auch den sitzenden Asklepios mit der Hygiea zur Seite in Argos bey Paus. 2, 23. S. 163. nimmt Quatremere für ein Werk aus des Paus. Zeit: Ainsi nous avons vu que le trone d'Esculape à Argos (Paus. a. a. O. nennt nur einen sitzenden Aesculapius, καθήμενον Ἀσκληπιόν, der freylich einen Sessel haben mußte, doch nicht als Hauptsache) étoit un monument moderne ἐφ᾽ ἡμῶν. So im le Jup. Olymp. p. 382. Was zuerst die Behauptung anbelangt, die man an derselben Stelle liest: Pausanias est rempli de notions d'ouvrages semblables (nämlich über spätere Werke), so verhält es sich mit dem rempli ungefähr wie mit dem referta fuere des Plinius, von dem wir Anmerk. 33. gesprochen haben. Ueber die Sache selbst werden wir auf §. VII. S. 353. verwiesen, wo wir, bemüht den unveränderten Bestand der bildenden Kunst in diesen spätern Zeiten durch eine Reihe von Denkmälern zu erweisen, zu unserer Freude belehrt werden, es sey dieses un monument, à ce qu'il parait, des plus distingués de l'antiquité gewesen. Leider ist ein „wie es scheint" dabey, und die Sache wird von Sylburgius und Visconti abhängig gemacht: s'il faut entendre le passage de Pausanias dans le sens que lui a donné Sylburge (approuvé par M. Visconti Tom. II. Mus. Pio Clement. Explic. de la pl. IIIe) c'est à dire si le mot Ἀσκληπιείων doit être interprété, comme signifiant les statues et non les temples d'Esculape; dans le premier sens, Argos aurait possédé la plus belle statue moderne du Dieu de la médecine." Wie? Ἀσκληπιεῖον heißt nicht mehr der Tempel des Asklepios, sondern seine Statue, und also auch Ἡραῖον die Statue der Hera und so die andern? Und diese Bedeutung hat Sylburg dem Worte gegeben und Visconti es gebilligt? — Einmal, so zu sagen, durch die hintere Pforte zu dieser Entdeckung der schönsten Asklepiosstatue der neuen Kunst in Argos gekommen, gehen wir den Weg rückwärts weiter zu Visconti. Dieser sagt am angeführten Orte: Dice egli (Pausanias) che il piu celebre fino ai suoi tempi fra' simulacri d'Esculapio secondo gli Argivi (das also heißt Ἀργείοις, und die schlechte Mailänder Uebersetzung, damit noch nicht zufrieden, macht selon les Grecs daraus) rappresenta in candido marmo il Nume. So weit Visconti im Texte. Pausanias aber: τὸ δὲ ἐπιφανέστατον Ἀργείοις τῶν Ἀσκληπιείων ἄγαλμα ἐφ᾽ ἡμῶν ἔχει καθήμενον Ἀσκληπιὸν, λίθου λευκοῦ, καὶ παρ᾽ αὐτὸν ἕστηκεν

Glanz und die Größe seiner selbst und seiner Freunde auch durch Werke der Kunst zu verherrlichen. Für das Leichenbegängniß des Hephästion und die Kunstwerke zu seinem Schmucke ward von ihm die Summe von 10,000 Talenten, zwanzig Millionen unsers Gel-

Ὑγεία . . . . ἐξ ἀρχῆς ἱδρύσατο Σφῦρος τὸ ἱερόν. Hier ist Alles so deutlich und bestimmt, daß man einen Mißgriff kaum für möglich halten sollte. Als Subject bietet sich sogleich τὸ ἐπιφανέστατον τῶν Ἀσκληπιείων, als Prädicat ἔχει ἄγαλμα καθήμενον Ἀσκληπιόν. Ἀργείοις ist bey den Argeiern und ἐφ' ἡμῶν zu unserer Zeit, wie τῶν δὲ ἄλλων . . . πόλεων αἱ μὲν ἐς ἅπαν εἰσὶν ἐφ' ἡμῶν ἔρημοι κ. τ. λ. Paus. 8. 27. S. 655, und der Sinn ist: Das glänzendste der Asklepien hat zu unserer Zeit als Bildsäule einen sitzenden Asklepios aus weißem Stein u. s. f. womit er zwar andeutet, daß ursprünglich ein anderes Bild darin gewesen, keineswegs aber, daß das von ihm, dem Pausanias, erwähnte zu seiner Zeit gemacht worden oder ein modernes Werk sey; noch weniger ist an ein Lob der Statue zu denken. Aber Sylburg? Amasäus hatte || richtig übersetzt: De Aesculapii vero templis quod apud Argivos nobilissimum est, habet dei signum, quod aetate nostra extat, sedens etc. S. 573. 42. der Frankf. Ausg. 1583. und in den kurzen Anmerkungen zu jener Uebersetzung, welche Verbesserungen, Erläuterungen und abweichende Meynungen Anderer zusammenstellen, merkt Sylburg S. 309. 20. an: al. Inter Aesculapii simulacra id quod est Argis omnium aetate nostra clarissimum repraesentat deum sedentem. Hier ist nun wieder nicht von einem monument moderne die Rede, dazu erscheint die Uebersetzung, welche τὸ ἄγαλμα ἔχει Ἀσκληπιὸν durch simulacrum repraesentat deum, ausdrückt, als die Meynung irgend eines Andern angeführt, der des Griechischen ungefähr so kundig seyn mochte, wie der berühmte Verfasser des olymp. Jupiter. Weil nun in der Ausgabe von Kuhnius jene Uebersetzung mit S bezeichnet und ohne das ihr vorstehende al. (d. i. alii oder aliter) angeführt wird, hat sie H. Quatremere dem sorgfältigsten Hellenisten seiner Zeit, dem Sylburg, beygelegt. Doch wird man sagen, war ihm nicht anzumuthen, sich selbst, da er ein so großes und schönes Werk schrieb, in den alten Drucken nach solchen Kleinigkeiten umzusehen, und er hat sich zuerst von Kuhnius, dann durch den vorgegebenen großen Namen von Sylburg und Visconti's Beystimmung täuschen lassen; indeß gerade in den Anmerkungen des Kuhnius ist auch des Sylburg Beystimmung zu Amasäus Uebersetzung mit Angabe eines Grundes aufgenommen: Amasaeus sic distinguit: τὸ δὲ ἐπιφανέστατον Ἀργείοις τῶν Ἀσκληπιείων (sc. ἱερῶν) ἄγαλμα ἐφ' ἡμῶν ἔχει καθήμενον κ. τ. λ. Ita sane mox sequitur ἱδρύσατο τὸ ἱερόν. — Aber Visconti ist doch vorangegangen? Dieser ward allerdings einen Augenblick durch Sylburg's angebliche Meynung getäuscht, zwar nicht so weit, daß er aus

des, angewiesen [47]), und der Künstler aller Arten, die er nach Asien zog, war eine solche Menge, daß nach seiner Zurückkunft aus Indien dreytausend auf Einmal aus Griechenland in Ekbatana ankamen [48]). Auch ist bekannt, daß er, ein wohlunterrichteter Beurtheiler dieser Dinge, das Beste zu wählen und hervorzuheben verstand, und nur von dem ersten Meister in jeder Gattung wollte dargestellt werden, von Lysippus in bronzenen Bildern, von Apelles in Gemälden, von Pyrgoteles in geschnittenen Steinen. Von Alexander gingen die Reichthümer Asiens mit der Pracht und Kunstliebe auf seine Feldherrn über, welche die Reiche von Aegypten, Syrien, die im vordern Asien und Macedonien stifteten. So überragend an Mitteln waren diese Dynasten, daß der König Agis von Sparta bey Plutarch sagt, alle Könige von Sparta zusammen besäßen nicht so viel, wie ein Knecht und Statthalter des Seleucus und Ptolemäus; und doch bot dieser Agis allein dem Staat

(116.)

dem ἐφ' ἡμῶν ein monument moderne herausgebracht, aber doch in der Verbindung τὸ ἐπιφανέστατον ἄγαλμα; indeß in den Zusätzen zu diesem Artikel, welche Herr Quatremere so wenig nachgesehen hat, wie die Note Sylburgs, verwirft er die angegebene Verbindung und tritt der Uebersetzung des Amasäus bey, welche er noch durch den Gebrauch des Pausanias in andern Stellen schützet. Der olympische Jupiter bleibt demnach ohne den Schutz von Visconti, von Sylburg, von Pausanias mit seinem glänzenden Thron des Gottes der Medicin aus dem Zeitalter des Pausanias ganz allein und auf eigene Rechnung zurück. Ich habe diese an sich nicht bedeutende Sache hier ausführlich für diejenigen erörtert, welche sich, wie mir selbst begegnet ist, bey dem ersten Durchlesen des großen Werkes und dem vielen Guten und Brauchbaren, was es anregt und zum Theil gut erörtert, über die Grundlage desselben täuschen lassen, die nicht haltloser und leichter seyn könnte, worauf um so mehr aufmerksam zu machen ist, da der Verf. den Mangel an gründlicher Kenntniß und genauer Prüfung durch allerley Schein und Kunst zu decken bemüht ist.

47) Plutarch V. Alex. S. 705. A. τύμβον δὲ καὶ τάφον αὐτοῦ καὶ τὸν περὶ ταῦτα κύσμον ἀπὸ μυρίων ταλάντων ἐπιτελέσαι διανοούμενος. Die Beschreibung des Scheiterhaufens und dessen, was die bildende Kunst dazu lieferte, s. bey Diod. Sic. L. VII. §. 115. Vergl. Sainte-Croix Examen des historiens d'Alexandre le Grand. p. 472. seq.

48) Plut. das. S. 704. E. ||

zur Ausgleichung der Besitzungen außer vielem Eigenthum an Aeckern und Weideland nur an gemünztem Gelde die Summe von 600 Talenten 1,200,000 Gulden unsers Geldes an [49]). Nachdem diese Reiche gegründet waren, galt es, die Städte derselben, besonders die neuen Hauptstädte, Alexandria, Antiochia, Seleucia, Ktesiphon, Pergamon, Thessalonice, mit Tempeln und Palästen, Hallen und öffentlichen Plätzen, das Alles aber mit Bildsäulen aller Stoffe und Arten auszuschmücken. Man erstaunt über die Masse kostbarer und kunstreicher Geräthe, zugleich auch über die Menge Bildsäulen von Gold, Elphenbein, Silber und Erz, welche bey öffentlichen Festen, deren Beschreibung sich erhalten, zu Antiochia und Alexandria zur Schau gestellt und getragen wurden [50]). Auch schickt, da Rhodus durch ein Erdbeben gelitten, von dort Ptolemäus Philopator hundert Künstler, Architekten und andre mit dem Auftrage dahin, beym Aufbau und der Ausschmückung der Stadt zu helfen [51]). Griechenland, beschränkt an Mitteln und Umfang, hatte sich in jenen Reichen für die Kunst vervielfältiget; denn überall waltete griechischer Genius und das Verlan || gen, die Pracht mit der feinsten Ausbildung zu vermählen, und Götter und Menschen, Sagen des Mythus und Thaten der Geschichte in Bildwerken aller Art darzustellen. Diesem fast unermeßlichen Bedarfe genügten außer den zahlreichen Künstlern der neuen Reiche die alten und berühmten Schulen von Rhodus, von Athen, von Sikyon, in denen deßhalb die Folge großer Meister nicht unterbrochen ward [52]). Nachdem

(117.)

49) Plut. V. Agid. S. 798. C sq.

50) Athenäus B. 5. K. XXII. S. 194 ff.

51) Polybius B. 5. K. 88 ff.

52) Athen und Rhodus behaupteten fortdauernd ihre Freyheit, ihre Einrichtungen. Sie wurden von den Königen wie von den Römern geehrt, und ihre Schulen als Stätte der Bildung besucht. Wie hätte also die Kunst, deren Bestand in dieser ganzen Zeit bis zu den Kaisern eine Thatsache ist, gerade in diesen ihren alten Werkstätten erlöschen sollen? In welchem Geiste sie dort bestand, zeigen Agesander und Apollonius.

aber Macht und Reichthum dieser Könige zerronnen und Griechenland tiefer gebeugt war, traten statt jener Machthaber auch für die bildende Kunst die Römer ein, Anfangs nur bedacht, aus den eroberten Städten und Reichen, aus Syracus, Korinth, aus Aetolien, Macedonien, Asien, Schätze der Plastik und Malerey nach Rom zu verpflanzen [53]), bald aber, da dem Bedürfniß das Vorhandene nicht genügte, bemüht, sie zu vermehren; denn mit der Bildung der Griechen war auch die Neigung für ihre Kunst auf die Römer übergegangen, und hatte, wenn gleich später als jene, die römischen Vorurtheile besiegt [54]). Veranlassung hiezu gab, außer dem Luxus der Einzelnen in ihren Palästen und Landsitzen, der Bau öffentlicher Werke, der Tempel, der Theater, seitdem Pompejus die Bahn gebrochen, der Curien, der Hallen, der Märkte, mit denen die Stadt geschmückt wurde, und in denen man zu dem alten, aus den griechischen Staaten eingeführten, neues Bildwerk aufhäufte.

(117.)

53) Vergl. die reichhaltige Abh. von Jakobs über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken. München 1810.

54) Merkwürdig ist in dieser Hinsicht besonders die Art, wie sich Cicero in den Verrinen im Abschnitte De signis gegen Kunde und Schätzung solcher Dinge verwahrt, die er, wie aus den Briefen an den Atticus erhellt, sehr gut zu schätzen weiß; die Namen der größten Künstler weiß er zu nennen, weil er sie bey der gerichtlichen Untersuchung zufällig gelernt hat; sonst wären sie ihm, deutet er an, nach Gebühr unbekannt geblieben: unum Cupidinis marmoreum Praxitelis signum. Nimirum didici etiam, dum in istum inquiro, Artificum nomina. III. 2. — Haec praeclara nomina artificum, quae isti ad coelum ferunt, ib. c. 6., und gleich darauf die Verwunderung: Dicet aliquis: quid? tu ista permagno aestimas? Auch weiß er, es sey ein albernes Ding, sich auf diese Künste zu verstehen: Tametsi hoc nescio quid nugatorium sciebam esse ista intelligere, c. 14. — Von besonderer Art war freylich ihre Kunstkenntniß nicht. Sie folgten meist fremdem Urtheil, und wie sich selbst der Kunsträuber Verres dadurch hintergehen ließ, zeigt c. 14. die Geschichte der zwey kostbaren Becher mit erhobener Arbeit, die er für etwas Geringfügiges, luteum negotium, hält, weil die bestochenen Schätzer sie dafür ausgegeben hatten.

Der Zuwachs stieg noch dadurch, daß auch die Gewohnheit der Portraitstatuen zu den Römern überging, und diese sich wie in Rom, so in den Municipien auf eine jedes Maaß überschreitende Weise vermehrten [55]). Nach dem Untergang der Freyheit fiel die Sorge, Rom auf solche Weise zu verherrlichen, hauptsächlich den Kaisern anheim, und wie in andern Dingen, gab auch in diesen Augustus seinen Nachfolgern das Beyspiel. So viel waren der Bauwerke, die er, mit ihm die Glieder seines Hauses, besonders Agrippa, und auf seinen Antrieb die Großen und Reichen des Staates ausgeführt, und so groß der Glanz derselben, daß Augustus sterbend sich rühmen durfte, er habe die Stadt aus Backsteinen überkommen und lasse sie in Marmor zurück. Unter den Werken aber, zu deren Ausschmückung die bildende Kunst unter ihm berufen ward, müssen besonders sein Forum mit dem Tempel des Mars, das Theater des Marcellus, die Hallen und Tempel der Octavia und sein Mausoleum genannt werden; dann die kunstreichen Denkmale des Asinius Pollio, die Thermen, die Tempel des Agrippa, von denen das Pantheon noch jetzo als bleibendes Denkmal der Größe und des Geschmacks jener Zeit aufrecht steht [56]). Wie jener bewunderns-

S. oben S. 292.

55) C. Marius Gratidianus, ein Verwandter des Cicero, macht als Prätor eine Verordnung über das Münzwesen bekannt (Plin. H. N. 33. Sect. 46. S. 64. und das. Harduin), welche dem Volke sehr angenehm war. Obwohl er damit seinem Collegen nur zuvorgekommen war, fiel doch die Ehre auf ihn, und omnibus vicis statuae, ad eas thus et cerei, Cic. Off. 3. 20. Weihrauch und Wachskerzen wurden, wie es scheint, seinem Genius angezündet. Statuerant Romae etiam in omnibus vicis C. Mario Gratidiano tribus, ut diximus, easdemque subvertere Syllae introitu, Plin. H. N. 34. Sect. 12. Vergl. Seneca de Ira L. III. c. 18. Das Beyspiel ist, als der Republik angehörig, merkwürdig. Unter den Kaisern häufen sich besonders ihre und ihrer Angehörigen Bilder, in den Municipien die der Magistrate, wie auch die Grabungen in Pompeji gezeigt haben.

56) Vergl. über diese Baudenkmale bes. Hirt Geschichte der Baukunst. Fünfter Zeitraum. §. 1 — 35.

würdige Bau in seiner Ganzheit, so ragen die großen Werke der folgenden Kaiser, die Paläste, mit denen sie den Palatin, den Esquilin überzogen, die Theater und Amphitheater, die Triumphbogen, die Tempel, die Cirkus und Fora derselben, die unermeßlichen Thermen des Titus, des Diocletian, des Caracalla in kolossalen Trümmern aus dem Grabe des untergegangenen Roms in die Gegenwart hervor, um durch sich selbst und durch die zahlreichen Bildsäulen, die ganz und zertrümmert aus ihnen noch fortdaurend hervorgezogen werden, der Nachwelt zu verkündigen, welch eine Welt von Pracht und Größe die bildende Kunst hier durch ihre Schöpfungen zu verherrlichen berufen war. Noch Trajanus und Hadrianus wetteiferten mit den Vorgängern. Für des Trajanus Forum, dessen Mittelpunkt durch die noch aufrechtstehende Triumphsäule bezeichnet wird, wurde der Raum durch Abgrabung des Quirinal gewonnen, und unter Leitung des Apollodor mit dem Triumphbogen, der Basilica, dem Tempel und zwey Bibliotheken des Kaisers in der Art umgeben, daß die Gebäude wegen ihrer kolossalen Verhältnisse, Schönheit und Zusammenstimmung, wegen Pracht ihrer Vergoldungen und der Vortrefflichkeit der darin aufgestellten Werke der bildenden Kunst als der glänzendste Ort, als der Mittelpunkt des wundervollen Roms betrachtet wurde [57]).

In gleichem Geiste und zum Theil unter Leitung desselben großen Architekten führte Hadrianus seine Denkmale, den Tempel der Venus und Roma, sein Mausoleum, besonders jene Tiburtinische Villa auf, deren noch jetzo großen Theils aufrecht stehende Gebäude mehr die Trümmer einer Stadt als eines Landsitzes zu seyn scheinen, deren Boden durch die Ausbeute von Bildsäulen, großen Theils aus Hadrians Zeit, die Museen gefüllt hat, und noch große Schätze der Zukunft aufbewahrt [58]).

(117.)

[57]) Hirt a. a. O. §. 61—69.

[58]) Hirt a. a. O. §. 68—71.

Aus diesem Allem wird offenbar, daß für die bildende Kunst der Griechen von ihrer Entwicklung an bis auf diese Kaiser durch eine besondere Gunst der Umstände die Fülle der Gelegenheiten, die Größe, die Mannigfaltigkeit der Aufgaben und Arbeiten, die Ehre, die Belohnungen nie gefehlt haben, und dadurch die Bedingung gegeben war, unter der allein jener ihr langdaurender Flor möglich geworden ist.

Aber die äußere Begünstigung und die Gelegenheit zu großen Arbeiten, so wenig auch ohne sie die Kunst gedeihen und den Wechsel der Zeiten, den Untergang ihrer Heimath, die Verpflanzung unter andre Völker bestehen kann, sind doch für sich unvermögend, ihren Bestand zu gewährleisten. Sie kann im Ueberfluß altern und unter der größten Menge von neuen Werken in Manier und Geschmacklosigkeit versinken, zumal wenn, wie hier geschah, die ältere vollendete Bildung, die schöpferische Kraft des Geistes, aus der sie hervorgegangen, gebrochen, die alte Sitte und Gesinnung, in deren Schooße sie gepflegt worden, in Ueppigkeit und Lastern erstorben war. Welches also war die Ursache, die jenen Verfall der Kunst durch innere Gebrechen gehindert, die verborgene Kraft, welche sie fünf Jahrhunderte lang auf || dem rechten Wege und in den reinen Grundsätzen erhalten, ihr in dem fast allgemeinen Verderben unvergängliche Jugend und Schönheit verliehen hat?

Um die Lösung der Aufgabe, welche hier vorliegt, einzuleiten, wird es nöthig seyn, einen Blick auf die Werke der redenden Kunst während derselben Zeitläufe zu werfen, da zwischen beyden, den Werken der redenden und der bildenden Kunst, eine mehrfache Aehnlichkeit stattfindet, und die Schicksale der einen durch der andern ihre beleuchtet werden. Richtet man hierbey die Aufmerksamkeit auf das Beste, was in jedem Zeitalter sey es die Poesie, die Geschichtschreibung, oder die Philosophie hervorgebracht hat, so wird man die gewöhnlichen Vorstellungen von dem Verfall der griechischen Literatur in diesen späten Jahrhunderten um Vieles zu beschränken veranlaßt.

Aus dem altattischen Drama, dem tragischen sowohl als dem politisch-komischen hatte sich während der macedonischen Zeit das neu-attische oder die neue Komödie hervorgebildet, und blühte bis zur Ankunft der Römer in Griechenland, das Eigenthümliche der Zeit in sich aufnehmend und in geistreicher Darstellung zu Kunstwerken gestaltend, die durch ihre fast unglaubliche Menge, wie durch die Schönheit und Harmonie ihrer Form Bewunderung erwarben. Aus dem Drama und dem Epos zugleich entsprang zu derselben Zeit die neue Gattung der Idyllia, welche durch Theocritus zu einer Schönheit und Vollendung gedieh, die ihre Werke den originalsten und frischesten des griechischen Genius zur Seite stellte. Zugleich gewann die Elegie durch die ausgezeichneten Dichter der alexandrinischen Periode, durch Hermesianax, Philetas, Callimachus einen neuen Glanz und lieferte die Muster, an denen sich die großen römischen Sänger dieses Faches, besonders Catullus und Propertius gebildet haben. Als auch sie verschwunden war, blühete, aus ihr hervorgegangen, noch viele Jahrhunderte lang das Epigramm, um reich und üppig, wie die Fülle der Natur und der menschlichen Empfindung, die es in seinem weiten Gebiet umschloß, die Anthologie mit anmuthigen und geistreichen Gebilden zu erfüllen und noch in den spätern Werken der byzantinischen Zeit einen Beweis von der Unzerstörbarkeit des griechischen Geistes zu liefern.

Wie die Poesie so trug während aller Jahrhunderte, von denen wir sprechen, auch die Prosa Blüthen und Früchte, die des frühern Alterthums nicht unwürdig waren. An dem Anfange der macedonischen Zeit steht Demosthenes in unerreichter Größe, nicht nur durch die Stärke seiner Beredsamkeit, sondern auch durch die hohe Vollendung seines Vortrages, und mitten in derselben die aus des Isokrates Schule hervorgegangenen Männer, ausgezeichnet in Führung öffentlicher Geschäfte, oder als Geschichtschreiber und philosophische Schriftsteller, am Schlusse, und schon mit den || Römern verbunden, der Freund des jüngern Scipio, Polybius,

durch die Ueberreste seiner pragmatisch-historischen Darstellungen noch jetzo der Lehrer des Staatsmannes wie des Geschichtschreibers, und, um der griechischen Schriftsteller aus dem Zeitalter der ersten Kaiser nicht zu gedenken, so hält Plutarchus, gleich ausgezeichnet als fruchtbarer Geschichtschreiber und philosophischer Schriftsteller unter Vespasian, und noch im höchsten Alter unter Hadrian den Ruhm griechischer Literatur und Bildung durch die Weisheit und Fülle seiner Darstellungen aufrecht, und liefert Arrianus aus Nicomedia neben ihm unter andern achtbaren historischen Schriften in der Anabasis oder dem asiatischen Kriegeszuge Alexanders des Großen ein Werk, welches auch wegen der Schönheit der Form mit seinem Muster, der Anabasis des Xenophon, kann verglichen werden. Wie auch die Gattungen wechseln, der Geist, aus dem sie hervortrieben, bleibet frisch, und wo eine Form altert, ist durch ihn bald eine neue von ähnlicher Art hervorgetrieben worden.

Fragt man nach den Ursachen dieses der bildenden Kunst analogen, wenn auch nicht gleichen Bestandes der redenden, so sind sie in der Ehrfurcht vor den ältesten und größten Mustern jeder Gattung, in der Einsicht in den Grund ihrer Vorzüge und in dem Bestreben sie nachzuahmen unschwer zu erkennen.

Das Alterthum war beynahe ganz frey von der Sucht der Einzelnen, durch Versuche ganz neuer Arten und neuer Bahnen original und selbstständig zu scheinen, welches die Literatur der Neuern mit so vielen Werken der geistigen Unmündigkeit und Verkehrtheit noch fortdaurend anfüllt, und glaubte, daß, um zu eigner Trefflichkeit zu gelangen, man damit anfangen müsse, sie in reinen Mustern zu erkennen und mit Einsicht zu bewundern. So ist ihre ganze Literatur eine Nachahmung, welche von den ältesten Denkmalen der epischen Poesie beginnt und sich durch alle Zeiten fortsetzt, aber keineswegs weder die Kraft der Einzelnen hemmt, noch das eigne Verdienst ausschließt. Nur der erliegt einem großen Muster, welcher der eigenen Kraft ermangelnd mit ihm den Kampf beginnt; die kräftige Fülle des eigenen Geistes jedoch wird durch

dieſes Ringen geſtärkt und zur Freyheit, die überall keine Gabe, ſondern ein Sieg über die Schwierigkeiten iſt, und zur Sicherheit des eigenen Schaffens erhoben. Hierbey offenbart ſich zwar überall deutlich das alte Muſter und ſein Einfluß; das jüngſte Werk iſt in dem Geiſt der Alten gebildet, aber zugleich auch neu durch dasjenige, was an Anſichten und an Geſtaltung über das Muſter hinaus Eigenthümliches und vielleicht Beſſeres hinzugekommen iſt. Hierin liegt nach den Begriffen der Alten die Originalität und zugleich das Geheimniß, welches die beſten Werke derſelben alle wie aus Einem Geiſte und Keime gewachſen, und doch an Geſtalt und Farbe verſchieden erſcheinen läßt. Um dieſe Nachahmung, die keine Wiederholung iſt, zu nähren und zu lehren, ſie fruchtbar zu machen und ſowohl den Leichtſinn als das Knechtiſche davon abzuhalten, dienten ſeit || der alten Zeit des Thukydides die Schulen der Beredſamkeit. Die große Wichtigkeit der freyen Rede, welche bis auf die Kaiſer herab blieb, und die große Schwierigkeit ihrer Ausbildung, welcher, wenn ſie vollendet werden ſoll, eine vollendete Geiſtesbildung zum Grunde liegen muß, hatten jene Schulen geſtiftet, und mit Belohnungen, Würden und Ehren umringt. Die berühmten Lehrer derſelben verſchmähten nicht, in das Einzelne und Kleinſte der Rede, die Natur und Bedeutung wie des Sinnes ſo der Rhythmen bis in die einzelnen Worte herab einzugehen, um ihre Miſchung und Verbindung, die ihnen dadurch zukommende Kraft und Wirkung darzulegen und dadurch den Zögling gleichſam in die innere Werkſtatt der großen Meiſter des Vortrags einzuführen, ihm zu zeigen, durch welche Mittel er gewirkt, und aus welchen Gründen die Eigenſchaften ſeiner Rede fließen, die ihr den Ruhm der Schönheit und Vollendung erworben haben. Noch die ſpätern Schriften dieſer Männer, eines Dionyſius von Halicarnaſſus, eines Longinus geben von dieſer Ergründung und Darlegung aller Vorzüge der alten Muſter bis in das Einzelne hinein den deutlichſten Beweis. Dieſe Kunſt des Vortrages und die Art ſie zu erwerben ging mit der ganzen griechiſchen Bildung auf die Rö-

mer über, und trug dort dieselben Früchte. Denn aus ihren Schulen gingen die großen Redner, Geschichtschreiber und Dichter der Römer, Cicero wie Cäsar, Horatius wie Virgilius hervor, und ihre Werke zeigen hinter dem Stempel des eigenen Geistes das Gepräge der Muster, nach denen ihre Urheber gebildet wurden. Erst als man anfing, diese sichere Bahn zu verlassen, und das noch Ungestaltete des römischen Alterthums, den Ennius, den Cato, oder das Verdorbene der neuesten Zeit, den Seneca, den Cassius Severus nachzuahmen, entartet die Rede, der Styl, und sinket die Literatur. Noch einmal ruft Quintilianus die wahren Grundsätze der redenden Kunst in seinem vortrefflichen Werke über die Bildung des Redners zurück [59]), und auf seiner Bahn erscheint im Tacitus noch einmal der Geist römischer Größe in dem vollendeten Gepräge einer kunstreichen und des Alterthums würdigen Darstellung, um dann beym herandrängenden Schicksale des römischen Reiches unter den Trümmern alter Herrlichkeit zugleich mit der bildenden Kunst von der obsiegenden Verwilderung begraben zu werden.

In dieser vergleichenden Darstellung haben wir auch in Bezug auf bildende Kunst die Antwort auf die Frage nach dem Grund ihres

59) Ueber Nachahmung sind seine Ansichten durch das ganze Buch eingewebt, weil er überall darauf dringt, in jeder Gattung sich des Bessern zu bemächtigen; zusammengedrängt erscheinen sie besonders Instit. Orat. X. c. 2. Neque enim dubitari potest, quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut invenire primum fuit atque praecipuum: sic ea quae bene inventa sunt, utile sequi. Atque omnis vitae ratio sic constat, ut quae probamus in aliis facere ipsi velimus. . . Sic musici (sequuntur) vocem docentium, pictores opera priorum. Omnis denique disciplinae initia ad propositum sibi praescriptum formari videmus. Et hercle necesse est, aut similes aut dissimiles bonis simus. Similes raro natura praestat, frequenter imitatio. . . Imitatio per se ipsa non sufficit. . . . Quid enim futurum erat temporibus illis, quae sine exemplo fuerunt? . . Cur igitur nefas et reperiri aliquid a nobis, quod ante non fuerit? . . . quid erat futurum, si nemo plus effecisset eo, quem sequebatur? Non esset pictura, nisi quae lineas

ihres langen Bestandes vorbereitet. Noch strenger und entschiedener als die redende ist die ganze bildende Kunst der Alten eine Nachahmung überlieferter Formen, ruhend in der Ehrfurcht vor den alten und großen Mustern, und geschirmt von der Einsicht in ihre Vortrefflichkeit, || zugleich aber auch ein Bestreben, sie aus der Fülle der Natur zu veredeln und zu vervielfältigen oder eine Nachahmung der Natur[60]).

Jene Nachahmung des Ueberlieferten waltet ausschließend in der Periode des heiligen Styles, und erzeugt deßhalb, wie in Aegypten so in jenem langen Zeitraume Griechenlands Wiederholung derselben Gestalten ohne auffallende Aenderung des bestehenden Typus. Sie läßt sich noch jetzo nachweisen in der fast unveränderten Wiederholung mehrerer uralten Palladien, der beyden Bildsäulen der Penelope im Vatikan, vieler Reliefe, besonders desjenigen, welches vorstellt, wie Hercules dem Apollo den Dreyfuß zu rauben sucht, vor Allem aber in den Kampfscenen und Zü-

(118.)

lineas modo extremas umbrae, quam corpora in solé fecissent, circumscriberet. . . Nihil enim crescit sola imitatione. . . Exactissimo judicio circa hanc partem studiorum examinanda sunt omnia. Primum, quos imitemur. . . deinde in ipsis, quod elegerimus, quid sit, ad quod efficiendum nos comparemus. . . Longe perfectissimus Graecorum Demosthenes, aliquid tamen aliquo in loco melius alii. Plurima ille: sed non qui maxime imitandus etiam solus imitandus est. . . . cum totum exprimere quem elegeris pene sit homini inconcessum, plurima bona ponamus ante oculos, aliud ex alio haereat, et quo quidque loco conveniat, aptemus. — Wir haben diese Stellen hier um so mehr angeführt, weil sie nach Aenderung des Gehörigen ganz auf die bildende Kunst, in so fern sie Nachahmung ist, passen. Die großen bildenden Künstler, welche von ihrer Kunst geschrieben haben, konnten hierüber keine bessere oder nur andere Vorschriften geben, als dieser ausgezeichnete Lehrer der Beredsamkeit.

60) Vergl. über das Princip der Nachahmung in der alten Kunst S. Victor in Discours préliminaire zu Bonillon Musée des Antiques, S. 8, 9 ff., wo nur das ihr immer die Wage haltende Bestreben zu verbessern nicht gehörig hervorgehoben ist.

gen auf uralten Vasengemälden. Sie besteht noch vorherrschend in den ersten Zeiten der Kunstentwicklung, wo neben der Ehrfurcht vor dem Bestehenden jene Neigung das Alte zu veredeln und zu vervielfältigen allmählig Kraft gewann, und die Starrheit des überlieferten Gepräges durch sie gemildert ward. Ueberall entwickelt sich aus dem Alten allmählig das Neue dadurch, daß der spätere Meister bey seiner Wiederholung es der Natur und dem in ihm angedeuteten Ideale zu nähern sucht. In den frühern Werken dieser Periode, wie in den Bildsäulen von Aegina, sind diese beyden Arten der Nachahmung auf wundersame Weise vereinigt. In den Köpfen ist vorherrschende Wiederholung des für dieselben überlieferten Typus, in den Gliedern vorherrschend zwar ein Bestreben nach Wahrheit, aber wieder nicht unbedingt, was die Natur bot, sondern ein System der Auffassung und Behandlung, was die ältern Meister überliefert hatten und die spätern mit der Naturwahrheit zu vermählen bemüht waren. Selbst in den Erzeugnissen am Schlusse dieser Periode waltet sie noch, indem theils neben den nach neuem Typus gebildeten Werken viele nach dem alten mit geringer Veränderung wiederholt wurden, theils auch die neuern selbst noch auf den Anfang und die Grundlagen ihrer Gestaltung zurückweisen. So schimmert in den Pallasköpfen der Schule des Phidias noch das uralte Gepräge der Göttinn auf den attischen Tetradrachmen durch. Es sind dieselben Grundzüge, das in uralter Zeit zur Bezeichnung der Pallas angenommene Bild, aber gereinigt, veredelt, und das in Rohem unförmlich angedeutete Ideal mit Naturgemäßheit und Schönheit umgeben. Was von diesem, gilt mehr oder weniger von jedem andern Götterbilde, und selbst die aus Elphenbein und Gold zusammengesetzten und durch den Gebrauch der Farben eigenthümlich gestalteten Kolosse der vollendeten Kunst ließen die uralten bunt gekleideten und bemalten Idole wahrnehmen, welche nachahmend, erweiternd und veredelnd die Kunst durch die Bemühungen des Dipönus, Skyllis, Endöus herauf bis zu den Wunderwerken des Phidias und Polycletus gelangt war. ||

Nachdem nun endlich zur Zeit des Phidias gelungen war, durch weise Vermittelung des Alten und der Forderungen besserer Einsicht in die Natur und in die Bestimmung der Kunst, eine nach festen Gesetzen auf Wahrheit des Gedankens und Wahrheit der Form gebaute Welt der Gestalten zu gründen, gleichsam den ganzen Olympus auf die Erde zu verpflanzen und die menschliche Bildung nach ihnen zu veredeln, behauptete jene Nachahmung in veränderter Gestalt ihre Herrschaft, welche sie während der Zeit des symbolischen Styles ausgeübt hatte. Der Kampf zwischen dem Ungenügenden der überlieferten Form und den Forderungen der Naturgemäßheit war geendigt, es war gelungen, die ideale Götterbildung als höhere veredelte Natur darzustellen: jeder Gott hatte das seiner Idee gemäße Gepräge seiner Gliedmaßen, seines Hauptes, die seinem Amt und seinen Eigenschaften entsprechende Haltung und Handlung. Selbst die Kennzeichen, die Art und Form der Kleidung war festgesetzt, und wie Alles dieses, so war die ihm zukommende Majestät oder Sanftmuth, die kriegerische Kraft oder jugendliche Anmuth bis auf den Ausdruck innern Lebens in den Zügen des Angesichts ihm durch große Muster bestimmt und zugewogen. Was aber von den Göttern, galt auch von den Menschen, und nach denselben Grundsätzen wurde den Bildsäulen der Sieger zu Olympia oder auf dem Schlachtfelde, der Geschichtschreiber, der Dichter das ihnen gebührende Gepräge angewiesen. Da aber hierbey nichts zufällig und willkürlich geschehen, sondern Alles aus der Einsicht in das Wesen und in die Bedeutung, sey es des Gottes oder des Menschen, geflossen war, so schloß die neue Kunstwelt zugleich die Nothwendigkeit der Nachahmung, als eine Grundbedingung ihres Wesens ein. Jeder neu hinzukommende Künstler war von den frühsten Jahren an von dieser Welt erhabener und anmuthiger Gestalten umgeben, von ihrer Würde, Schönheit und Bedeutsamkeit gerührt, erregt und erhoben worden. Wie er heranwuchs und Theil nahm an der

weisen Erziehung, die den Geist und Leib gleichmäßig umfassend und zu veredeln bemüht, keinen Freygebornen von ihrer Wohlthat ausschloß, ward ihm die Einsicht in das Wesen, in die Bedeutsamkeit des Ganzen und des Einzelnen dieser Gestalten aufgeschlossen, und das allgemeine Gepräge des Alterthums, die feste Gestalt seiner Meynungen, seines Denkens und Fühlens, die allgemeine Geltung ward auch in seinem Geiste deutlich ausgebildet. Was seiner Jugend noch undeutlich und verborgen geblieben war, das vollendete der Unterricht des verständigen Meisters, dem er sich übergab, und der Schule, deren Richtung fest und entschieden war. So begann also Jeder die neue Laufbahn mit der Nothwendigkeit in sich und der Nothwendigkeit außer sich, das aufzunehmen und wieder zu geben, was die weisen Meister vor ihm Gutes und Schönes erfunden und geordnet hatten. Seinem eigenen Vermögen blieb übrig, zu spähen, was in dem Ueberlieferten noch veredelt, an Naturwahrheit und Schönheit gesteigert, was zu dem Vorhandenen in der Art der Ueberlieferung Neues gefügt werden konnte. So wiederholen sich also auch jetzo die Werke der Frühern: in den Palladien nach Phidias, in den Herabildern nach Polycletus die Gestalt, die Haltung, die Züge, welche diese großen Meister ihnen aufgedrückt haben, in jedem spätern Werke ein früheres Muster, nur daß der jüngere Künstler daran, wenn es sein Vermögen erlaubte, zu veredeln, oder für die Darstellung einer neuen Ansicht darin mit Maaß und Vorsicht zu ändern bedacht war.

Dieser Geist der Nachahmung war also jenem verwandt, welcher in der Periode des symbolisch heiligen Styles waltete, weil beyden die Ehrfurcht vor der Ueberlieferung zum Grunde lag, doch von ihm in so fern verschieden, als jener durch den Glauben und die Scheu vor dem Heiligen, dieser durch die Einsicht und Achtung vor dem Vollkommenen genährt wurde.

Das Beyspiel der alten Meister und ihrer unsterblichen Werke, den Kanon, welchen sie durch dieselben aufstellten, noch

wirksamer zu machen, war zugleich durch schriftliche Belehrung zum Theil von den Häuptlingen der Schulen gesorgt. Bekannt ist, daß der große Polycletus in einer Bildsäule, wie Manche glauben, in der eines Jünglings mit der Lanze oder eines Doryphorus, das Vollkommenste der Verhältnisse darzustellen und seine Lehren in einer Schrift darüber darzulegen bemüht gewesen war, und Lysippus gestand, daß der Doryphorus des Polycletus sein Lehrer gewesen sey [61]). Eben so lehrten große Maler wie durch Werke so durch Schriften ihre Kunst. Parrhasius

[61]) Polycletus Sicyonius Ageladae discipulus Diadumenum fecit molliter juvenem. Idem et Doryphorum viriliter puerum. Fecit et quem Canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam: solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur. Fecit et distringentem et nudum talo incessentem. Plin. H. N. 34. Sect. 19. §. 2. S. 111. Es werden also außer dem Kanon vier Werke des Polycletus aufgeführt, der Diadumenos, ein Jüngling von weichen Formen, der Doryphorus, ein Knabe von männlichen, der Aporyomenus, der Würfelspieler. Es ist auffallend, daß von allen die Action angegeben, oder doch angedeutet wird, ausgenommen vom Kanon. Um diese bey dem wichtigen Bilde zu gewinnen, hat man vorgeschlagen, die Interpunktion zu ändern: Doryphorum viriliter puerum fecit et quem Canona artifices vocant, wo man zwey Doryphori bekömmt, || der eine, viriliter puer, der andere der Kanon; indeß ist die Verbindung ungeschickt, wenn Plinius zwey Doryphoren im Sinne hatte: Fecit et Doryphorum et quem Canona vocant, indem der Satz alsdann nicht disjunctiv seyn könnte. Es wäre demnach nur übrig, die ganze Reihe: Idem et Doryphorum viriliter puerum fecit et quem Canona artifices vocant, auf Einen Doryphorus zu beziehen, der zugleich Kanon genannt wurde. Mayer Gesch. d. K. 11. S. 62. meint, daß sich die Worte ohne Mühe dahin auslegen lassen. Auf die Mühe kömmt es dabey nun wohl nicht an; aber et wäre dann ganz zwecklos, und müßte gestrichen werden, Idem et Doryphorum fecit [et] quem canona vocant, wozu sich keiner, zumal da die Stelle im Uebrigen offen und klar, und ihre Leseart vollkommen sicher ist, ohne Mühe entschließen wird. Dazu ist der Anfang des Satzes mit fecit et bey Plinius so häufig, daß er fast als Manier erscheint: Myron . . . fecit et canem daf. §. 3. Fecisse et cicadae monumentum . . . §. 3. fecit et Alexandrum magnum §. 6. fecit et puberem Apollinem §. 10. Fecit et concionantem §. 27. so in den andern Abschnitten von den Künstlern in Marmor. Man wird sich also bescheiden müssen, die

ordnete das Ganze, so daß man ihn den Gesetzgeber nannte, nach ihm Apelles, dessen Werk an seinen Schüler Perseus die ganze Theorie der Malerey umfaßt. Andere waren ihnen vorangegangen oder folgten, auch in verwandten Künsten, ihrem Beyspiele.

Wo aber das Ansehen der Vorgänger, die Macht des Beyspieles, die Weisheit der Lehren und die eigene Bildung des Jünglings nicht hingereicht hätten, ihn auf der rechten Bahn

Action des Kanon nicht zu kennen, (1825) wenn gleich noch in den letzten Zeiten Sillig (Amalthea III. S. 297. u. C. A. v. Polycletus) sich bemüht hat, jene von Hirt (über den Kanon des Polyclet S. 22.) ausgegangene, von Meyer angenommene Erklärung zu schützen. Es sey ihm, sagt er, sehr angenehm versichern zu können, daß jene Muthmaßung durch die von ihm verglichenen Handschriften vollkommen bestätigt werde. Man wird demnach nichts weniger erwarten, als daß jene Handschriften ET auslassen und verbinden. Idem et Doryphorum fecit quem canona vocant, oder doch wenigstens daß sie eine erwünschte Metathesis bieten: Doryphorum fecit, quem et canona vocant. Keines von beyden! Was aber bestätigen sie denn? Die Interpunction lassen sie aus nach puerum, über die, wie bekannt, ein Jeder nach Belieben verfügt, und welche auszulassen der Verf. die Autorität seiner Handschriften gar nicht nöthig hatte. Aber Et? das läßt sich ausstreichen, was freylich keine Mühe macht, oder „am Ende noch rechtfertigen," was allerdings Mühe machen würde, die er aber nicht hat übernehmen wollen. Die „sinnreiche Annahme" des Herrn Hirt sieht also noch ihrer Rechtfertigung, und die Freude des Zustimmenden über sie noch ihrer Begründung entgegen, die wir gern übernehmen würden, um unsern Dank für seinen im Ganzen sehr schätzbaren, genauen und einem wahren archäologischen Bedürfnisse abhelfenden Catalogus artificum in der That zu beweisen, wenn man mit Hoffnung irgend eines Erfolges eine historisch-kritische Untersuchung anstellen könnte, die von Hirtischen Voraussetzungen ausgeht oder darauf sich gründen müßte. (1828.) Wenn aber Lysippus besonders nach dem Doryphorus sich gebildet hat, so konnte dieser seiner Neigung besonders zusagen, und brauchte deßhalb nicht der Kanon zu seyn. Uebrigens scheinen die von Plinius erwähnten Werke des Polycletus sämmtlich in Rom gewesen zu seyn, wohin sie um so leichter kommen konnten, weil offenbar kein einziges von ihnen ein Tempelbild war, also an seiner ursprünglichen Stelle durch keine Gewähr und Waffe gegen die an ihrem Werthe noch mehr entzündete Raubsucht der römischen Kunstliebhaber und Sammler mit Lictoren geschützt war.

und in den reinen Grundsätzen der Kunst zu erhalten, da hätte die allgemeine Bildung und das auf sie gegründete Urtheil der Zeitgenossen das Uebrige gethan. Wie auch Zeiten und Meynungen wechselten, so blieb doch die Einsicht in das Schöne, die sichere Würdigung aller Formen in denen es hervortrat, und die freye Huldigung mit der es begrüßt wurde, der, wenn auch oft geschwächte, doch nie verlorengegangene Besitz des ganzen griechischen Alterthums, und in diesem allgemeinen Urtheil die Macht, die den Künstler vor Irrthum zu || hüten und im Rechten zu bestärken, seine Fehler zu bestrafen, sein Verdienst zu beschirmen und zu tragen im Stande war.

Daß die in solchen Grundsätzen erzogene und durch solche Ansichten bewahrte Kunst, die zugleich als Nachahmung und Veredelung ihrer selbst erscheint, in sich übereinstimmend, fest und gleichmäßig seyn mußte, lag in ihrer innersten Natur, und so erscheint sie auch in ihren uns übrig gebliebenen Werken. Alles, was aus ihrem Reichthum sich erhalten hat, ist, ungeachtet seiner großen Mannigfaltigkeit und verschiedenen Würdigkeit, gleich den Werken der Natur, wie nach unveränderlichen Gesetzen als ein aus Einem Gedanken entsprungenes, in sich abgeschlossenes Ganze der Schönheit und Erhabenheit gedacht und dargestellt. Zugleich aber löset sich dadurch das Räthsel von dem langen unerschütterlichen Bestande der Plastik, und ihre durch fünf Jahrhunderte fortdauernde Blüthe wird als eine nothwendige Folge jenes in sich klaren, sich gleichen, und in neuen Werken nur immer sich selbst wiedergebärenden und verjüngenden Geistes dieser Kunst leicht erkannt werden. Eine Zeit des Perikles und des Phidias, wie das menschliche Geschlecht sie nur Einmal gesehen, mit ihrer Weisheit, Begeisterung, Art, Richtung und Erhabenheit war nöthig, um wie anderes Gebild des menschlichen Geistes, so die Kunst zu jener Höhe idealer Bildung und Vollendung zu schwingen, der gesicherte Besitz der damals gewonnenen Einsicht und Uebung reichte hin, sie auf derselben zu erhalten.

Edos arw! — Cic. de N. D. I. 18. Winckelmann VII.

Indeß so groß und stark die Kräfte waren, welche die bildende Kunst beschirmten, so war doch unmöglich das ganze Gebiet derselben und jeden Einzelnen, der es anbaute, zu bewahren oder alle zu gleichmäßiger Höhe zu erheben. Selbst in den Zeiten der höchsten Blüthe wird neben dem Vortrefflichen das Mittelmäßige hervorgebracht; aber so durchdrungen von sich selber und seiner so mächtig war das Alterthum, daß auch das Untergeordnete noch unter dem Einfluß des Geistes, der überall waltet, und dadurch bedeutsam erscheint. In den römischen Zeiten ergreift die Entartung immer mehrere Theile des Gebietes der Kunst und tritt bestimmter hervor; und wiewohl der Ueberzahl von Werken, die rücksichtlich ihrer Ausführung als geringfügig und schlecht erscheinen, noch gute, den frühern Werken entnommene Ideen zum Grunde liegen, so ist doch nicht zu verkennen, daß die Strahlen der Sonne, die gleichzeitig über dem Mittelpunkt die edelsten Werke beleuchtet, an diesem abgelegenen Gebiete untergeordneter Kunst nur noch mit schwachem Lichte schimmern. Nicht ein allgemeines Bestehen der bildenden Kunst unter Hadrian wie unter Phidias sollte dargethan werden, sondern nur ein die Entartung ausschließendes, gleichmäßiges Bestehen derselben in den besten Werken, die jedes Zeitalter hervorgebracht.

Aber indem wir ein solches Bestehen aus Nachrichten und Denkmälern des Alterthums nachzuweisen und aus den Schicksalen wie aus dem Geist der alten Kunst zu erklären gesucht haben, wurde zugleich darauf hingedeutet, daß die spätere Kunst nicht eine gleichmäßige Wiederholung der alten sey, wodurch jeder Unterschied der Zeiten und Schulen aufgehoben würde. Eine solche Gleichmäßigkeit wäre || Knechtschaft und unverträglich mit jedem Walten des eigenen Genius: nicht als Wiederholung, sondern als jene zweyfache Nachahmung des Ueberlieferten und der Natur muß die bildende Kunst der Griechen betrachtet werden, welche den Künstler zwar nöthiget im Geiste des Rechten zu bilden, und seine Thätigkeit nur als eine Fortsetzung der Thätigkeit früherer Meister erschei-

nen läßt, ihn aber nicht hindert, gleich ihnen das Seinige zur Gestaltung und Erweiterung des großen, reichen Inbegriffs vorhandener Mittel und Geschicklichkeiten beyzutragen. Eine solche Nachahmung schließt den Wechsel nicht aus, und obwohl auf gleicher Höhe werden wenigstens zum großen Theil ihre besten Werke doch nach Zeit und Schulen getrennt aus einander treten und verschieden seyn.

So fern nun dieser Unterschied zwischen ihnen ein äußerer, ein antiquarischer ist, und auf Kleidung, Geräthe, Gebräuche, Völker und Vorgänge sich bezieht, gehört er nicht zu dieser Untersuchung, wohl aber der innere, welcher theils in der Handlung, dann im Style und endlich in dem Ausdrucke zu finden ist. In dieser dreyfachen Hinsicht unterscheiden sich die spätern Werke häufig von den frühern, und es wird darauf ankommen, hier, zum Abschluß unserer Untersuchungen, wenigstens das Wesentliche kurz anzudeuten.

Die Götterstatuen sind in einer um so mehr ruhigen Handlung dargestellt, je älter sie sind. Die uralten Palladien aus Aegina, in der Villa Albani, in Dresden, stehen bewegungslos und steif in alterthümlicher Starrheit. In der Pallas von Velletri, die wohl aus Phidias Zeit stammt, ist diese Steifheit gebrochen, der rechte Arm erhoben, das Haupt sanft geneigt, als hörte die Göttinn auf die Bitten eines Verehrers, für dessen Spendung sie die Schale vorstreckt. Aus der spätern Zeit sind mehrere Bildsäulen derselben in rasch schreitender Bewegung, und fast im Laufe. Die alterthümliche und schöne Bildsäule der Diana mit einer Krone von Hirschen und allen Zeichen der Jägerinn ausgeschmückt steht in gleichförmiger Geradheit, Diana als Jägerinn in spätern Bildern ist fast ohne Ausnahme in rascher Bewegung, und diese Bewegung ist zur Hast gesteigert in der Diana von Versailles, welche sich auch dadurch der spätern Zeit des Apollo von Belvedere nähert, dem französische Archäologen sie auch wegen ihres Styles als ein Werk

derselben Schule zur Seite gestellt haben. Deßgleichen sind die Bildsäulen des Apollo je älter desto ruhiger in der Handlung. Der alterthümliche des Capitols ist einförmig und beynahe gleichmäßig auf beyden Füßen stehend; die vom alten Typus freyen Bilder desselben Gottes sind durch Stellung und Bewegung mannigfach; aber im Schwung eines raschen Ganges, die erhabene Gestalt dadurch voll entwickelnd und ausbreitend, hat ihn erst der späte Künstler der Bildsäule von Belvedere dargestellt. Eben so ist der Apollo Musagetes, ehemals im Palaste Barberini, über Phidias hinausreichend, in ruhiger Haltung; derselbe Musenführer aus der Villa des Cassius im bewegten Gange des begeisterten Sängers, und um die Beyspiele nicht weiter zu häufen, so sind die beyden Musen von Venedig [62]), dem Apollo Barberini an Alter noch vorangehend, in gleichmäßiger gerader Stellung und sogar die Füße an einander fest anschließend, während die Musen, welche mit dem Musagetes in der Villa des Cassius gefunden wurden, sich in den mannigfaltigsten Stellungen und Handlungen zeigen. Bewegtere Stellungen hatte zwar auch das höhere Alterthum, aber meist auf Gemälden, Reliefen und bey Bildsäulen untergeordneter Bedeutung, z. B. im Diskobol des Myron, welcher zum Wurf gebogen war, und in den zu Kampfscenen gehörigen Statuen; die Götterbilder aber gingen aus der Ruhe und Feyerlichkeit, in welcher sie noch Phidias und seine Schule gelassen, erst im Verlauf der Jahrhunderte nach ihm allmählig in die größere und freyere Belebtheit der Stellungen und Handlungen über, welche das frühere Alterthum ihrer Würde nicht gemäß geachtet, aber die spätere Kunst in den Kreis ihrer Darstellungen aufgenommen hat.

Ein ähnlicher Wechsel zeigt sich in der Art der Ausfüh-

62) Die eine ist schon lange bekannt, und von Zanetti statue di Venez. T. II. n. 25. als Ceres schlecht herausgegeben, die andere erst in den neuesten Zeiten gleichsam neu entdeckt worden. Ich werde an einem andern Orte von diesen merkwürdigen Bildern Beschreibungen und Abbildungen liefern.

rung, oder im Styl.[63]) — Das Wesentliche des antiken oder klassischen Styles in der bildenden Kunst beruht in der Behandlung der großen Flächen oder Plane der menschlichen Gestalt, und in dem Verhältniß der kleinen Plane zu den größern, rücksichtlich ihrer Ausbildung. Die großen Plane, welche von den Hauptgliedern der Gestalt gebildet, und durch die gebogenen Linien an den Stellen ihrer Zusammenfügungen umzogen und von einander geschieden werden, diese Hauptflächen vor Allem zu beachten, ihnen die möglichste Ausdehnung und Ausbildung zu geben, und sie durch jene Scheidungslinien bestimmt und deutlich zu trennen, erscheint überall als die erste Sorge jener alten Meister. Aber die großen Plane sind nicht einfache Flächen, sondern sind aus einer Menge kleinerer zusammengesetzt, welche durch den Eindruck der einzelnen Gelenke, Knochen und Muskeln auf die Oberfläche der über sie verbreiteten Haut gebildet werden und in leichten Biegungen und Schwingungen sich aus einander erzeugen und in einander übergehen. Die Behandlung dieser untergeordneten Flächen und ihr Verhältniß zu den Hauptplanen bildet den Unterschied der plastischen Kunst sowohl bey den Völkern im Allgemeinen, als auch bey den Griechen in den verschiedenen Zeiten und Schulen. Auch die ägyptischen Künstler beachteten, den griechischen gleich, die Hauptflächen und gaben ihnen die möglichste Entwicklung; ihre bessern Werke sind dadurch einfach, leicht verständlich und groß; aber sie versäumten, dieselben zu erweichen, indem sie den Nebenflächen die

63) Die Ansichten hierüber sind in der Schrift v. Emeric David Recherches sur l'art statuaire, considérée chez les anciens et chez les modernes, weiter ausgeführt, welche Untersuchungen das Beste enthalten, was über den Styl der griechischen Sculptur geschrieben worden ist. Der Bildhauer Giraud hatte dem Verfasser die Grundansichten geliefert, und da die Schrift gekrönt ward, nahm er das Seinige, und mit ihm wenigstens den halben Preis in Anspruch. Dieses gab zu einem bittern Streit Veranlassung, der theils in Flugschriften, theils im Publicisten im Jahre 15. (1805.) ohne Erfolg geführt wurde. Ihn eröffnete die Lettre de M. Giraud à M. Emeric David und dessen Antwort Réponse au libelle intitulé Lettre etc.

gehörige Sorgfalt und Ausbildung versagten, und unterließen also die Bilder durch Ausrundung und Erweichung der Nebenplane der Natur nahe zu bringen. Sie sind deßwegen, auch abgesehen von ihrer || Stellung und Handlung, hart und steif geblieben. Im vollen Gegensatz mit ihnen hat die moderne Plastik, hauptsächlich von Bernini bis zur Wiederbelebung des klassischen Stylès, die Hauptflächen zu beachten, zu entwickeln und hervorzubilden ganz versäumt. Sie ging sogleich an das Untergeordnete, gab jedem Theile desselben die möglichste Entwicklung und Ausbildung, und vergrub dadurch die großen Plane, gleichsam die Grundlage der Gestalt in eine Masse des Einzelnen und Kleinen. Solche Werke, wie die besten des Bernini und der älteren französischen Schule haben oft eine große Naturwahrheit und Wärme der Behandlung; aber sie sind zugleich verworren, überladen und klein. In der Mitte von beyden Aeußersten bewegt sich der klassische Styl der griechischen Plastik. Alle Meister derselben, auch die untergeordneten, haben durch jene Scheidung, Entwickelung und Hervorbildung der Hauptflächen ihren Werken eine gemeinsame, selbst in den geringern sichtbare Grundlage gegeben: sie bildet das allgemein sichere Kennzeichen der Antike. Nach Herstellung derselben gingen sie an die untergeordneten Flächen, bemüht durch sorgfältige Behandlung, durch die leichten Schwingungen derselben der Gestalt Mannigfaltigkeit, Wahrheit, Harmonie und Wärme zu verleihen, aber auch besorgt, durch zu große Hervorbildung derselben die Hauptflächen nicht zu beeinträchtigen und in dem Einzelnen zu begraben. Mit weiser Sparsamkeit wogen sie einem Jeden den Grad der Entwickelung und Ausbildung zu, welcher mit der Grundlage des Werkes verträglich ist, und erlangten dadurch, daß ihre Werke zugleich einfach und groß, ideal und naturgemäß erscheinen. Das Auge des Betrachters übersieht sie leicht und findet ohne Mühe die großen Plane, den Zusammenhang, die Bedeutung derselben. Es verfolget dann mit gleichem Wohlgefallen die Anordnung des Einzelnen, das kluge Maaß und die unvergleichliche Kunst, mit welcher

in oft leiser Andeutung die kleinen Flächen in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit sich entwickeln und bedingen, und den Hauch des Lebens, der über diese weise Harmonie des Einzelnen und Ganzen hingegossen ist. Die Werke der bildenden Kunst treten auch dadurch auf gleiche Linie mit den Werken der redenden, und es ist leicht nachzuweisen, wie auch diese, z. B. eine Tragödie des Sophokles, eine Rede des Demosthenes denselben Geist offenbaret: Deutlichkeit, möglichste Hervorbildung und Entwickelung der Haupttheile, seyen es Charaktere, oder Lagen der Personen und Verhältnisse, und Maaß in Behandlung des Untergeordneten, der jene Hauptplane bedingenden und ergänzenden Gedanken, Erwägungen und Bilder: Klarheit bey Tiefe, Sparsamkeit bey innerem Reichthum, und darüber die Harmonie der vollendeten Form, als der Schleyer der Huldgöttinnen ausgebreitet. ||

Wie aber das weise Maaß in Behandlung des Einzelnen zur Schonung der Hauptflächen als das allgemeine Kennzeichen des klassischen Styles in der bildenden Kunst erscheint, so bilden die Verschiedenheiten dieser Behandlung unter den griechischen Künstlern selbst die einzelnen Arten und Gestaltungen dieses Styles, und die Werke der verschiedenen Jahrhunderte zeigen hierin eine Entwicklung und einen Fortgang eben so bestimmt, wie in dem, was wir von der Handlung der Kunstwerke nachgewiesen haben.

Schon die Bildsäulen von Aegina, der Zeit des Phidias vorangehend, zeigen, ungeachtet der großen Naturwahrheit, doch ein bestimmtes, lange befolgtes und erprobtes System der Naturauffassung, der Muskulatur und der Ausrundung des Einzelnen, in dessen Besitz der Künstler auch ohne Modell, sich selbst überlassen, seine Werke der Satzung getreu auch in kühnen augenblicklichen Stellungen auszuführen geschickt war. Die Gestalten sind schlank im Ganzen, gedrungen, selbst hart im Einzelnen, und mehr nach einer lebendigen Anschauung des Ganzen gebildet, als nach einer

in das Besondere dringenden Kunde des Einzelnen und Kleinsten. Die ihnen zunächst stehenden Werke der Schule des Phidias vom Parthenon haben bey Großartigkeit und Klarheit der Hauptplane noch wärmeres Leben, größere Unmittelbarkeit der Naturauffassung, und wieder dieselbe Schlichtheit in Behandlung des Einzelnen und Kleinen, so daß kaum ein anderes Werk in gleicher Stärke wahr und ideal zugleich genannt werden kann. Dasselbe gilt von der Venus von Melos, die ihnen in der Großartigkeit der Form und in der einfachen Wahrheit ihrer Behandlung am nächsten kommt. Jene erhabene Großheit zur mildern Schönheit herabstimmend und diese Wahrheit zur Wärme und bis zur Unmittelbarkeit des Lebens selbst steigernd stehet in gereinigter und idealer Form Leben athmend und beseelt vor allen andern unter den Niobiden der Jalysus, die siegreiche Zierde der Glyptothek, das Bewundernswürdigste, die Krone aller Marmorbilder, welche das Alterthum uns überliefert hat. Eine mehr offen dargelegte, durch tieferes selbst anatomisches Studium gewonnene Kunde des ganzen Innern menschlicher Gestalt zeigt der Kämpfer des Agasias, genannt der borghesische Fechter, und der in mehrern Wiederholungen vorhandene sogenannte Jason, und diese Kunde, das gelehrte Studium bis in das Einzelne und Kleinste mit offenbarer Vorliebe für die gesuchteste Ausbildung geltend gemacht, Laokoon, der borghesische Centaur, und wieder mit der Großheit des ältern Styls vermählt, der Torso des Hercules, diese drey Werke auch dadurch an das Ende der bildenden Kunst und ihres hohen Flores herabtretend. Es sind also auch im Style der Plastik Mannigfaltigkeit der Entwicklung und im Verlaufe der Jahrhunderte neue Weisen der Behandlung sichtbar, ein Fortgang nach bestimm || tem Ziel, nicht um das Höhere zu erreichen, wohl aber um das Mannigfaltige zu erzielen, und die größere Kunde, die reichere Erfahrung der Jahrhunderte gegen die frische Originalität der ältern Meister in die Wagschale zu legen.

Noch bleibet übrig, neben der Behandlung und dem Styl einen ähnlichen Fortgang im Ausdruck nachzuweisen, unter dem man am füglichsten dasjenige begreift, was sich von der innern Bewegung des Gemüths in den Mienen äußerlich darstellt.

Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen auf dem Gesicht ist der ältern griechischen Kunst vor Phidias beynahe unbekannt. Die uns übriggebliebenen Denkmale der ersten und zweyten Epoche zeigen sämmtlich Ruhe und Gleichgültigkeit, oder dem Lächeln nahe Heiterkeit der Physiognomie, welche z. B. in den Bildsäulen von Aegina gleich ist auf den Bildern der Männer und der Frauen, der Sieger und der Besiegten, der Sterbenden und der noch im Zorn des Kampfes Begriffenen. Derselbe Typus, den das Alterthum für das Antlitz und seinen Ausdruck eingesetzt hatte, ist bis in die Zeiten herab wiederholt, wo der griechische Genius männlich und sein eigener Lehrer geworden, die Fesseln des Ansehens brach und die Wiederholung des Ueberlieferten mit der Nachahmung des Wahren und Naturgemäßen zu vermählen wußte. Doch auch in diesem Zeitalter der durch Myron, Agelades, Onatas und Phidias umgestalteten Kunst ist der Ausdruck des Gemüthes in den edlern Physiognomien weniger bemerkbar, nicht sowohl wegen Unvermögen der Künstler, als wegen der Nähe der alten Satzung, von welcher man nur allmählig abließ, und wegen der Grundsätze, von denen man ausging. Der Kampf der Centauren und Lapithen in den Metopen des Parthenon aus der Schule des Phidias, zeigt den Schmerz, die Wuth und die Verzweiflung mit großer Kraft in den Häuptern der Centauren ausgedrückt; dagegen tragen die Lapithen alle auf ihrem Antlitz den Ausdruck der Mäßigung und der Ruhe. Um in den Heroen die Ueberlegenheit des Gemüthes darzustellen, achteten jene verständigen Meister für nöthig, dem Antlitz derselben eine ruhige Heiterkeit zu geben, auch unter den Schrecken des Todes. Deßhalb zeigt ein jeder von ihnen in dem hartnäckigsten und furchtbarsten Kampfe

das Bild des aus dem stürmischen Meere hervorsteigenden Neptunus beym Dichter:

Heftig beweget erhob er sein ruhiges Haupt aus den Wogen [65]).

Dasselbe sieht man in dem Fries von Phigalia aus derselben Zeit, in welchem auch die Heldenfrauen, von jenen Ungeheuern ergriffen und fortgetragen, in gleicher Weise die größte Mäßigung der Gemüthsbewegungen zeigen, würdig der Gefährtinnen von Helden, die vom Schrecken nicht gebeugt, und nur der Scheu vor dem Ungebührlichen zugänglich sind. ||

Weiter herab belebet sich in allen Bildsäulen, welche zu der Gruppe der Niobe wirklich gehören, aus dem Zeitalter des Praxiteles, zwar das Antlitz merkbarer, aber noch immer ist der Ausdruck des Schmerzens und des Leidens von Fassung und Besonnenheit gemäßigt, zumal in dem bewundernswürdigen Haupte der Mutter, dessen große Züge sich nur zu entfalten und zu beleben scheinen, um ein erhabenes, auch in der größten Schreckniß seiner mächtiges Gemüth zu offenbaren [66]). Ausnahmen bilden nur die jüngern

[65]) Graviter commotus et alte prospiciens summis placidum caput extulit undis. Virg. Aen. I. 128. Alte und neue Erklärer haben sich bemüht, den Widerspruch zwischen gra|| viter commotus und placidum caput zu erklären, der nicht vorhanden ist. Der Dichter, genährt in den classischen Vorstellungen, weiß, daß die innere Bewegung des Gemüthes die Ruhe des göttlichen Antlitzes nicht entstellen darf.

[66]) Man hat seit Erscheinung der kleinen Schrift: Le statue della favola di Niobe situata nella prima loro disposition da C. R. Cockerell, Firenze 1818, welche am Schlusse folgende Zueignung hat: All' amico, il. Cav. Bartoldy, chi ha suggerito la prima idea di questo soggetto, sich fast daran gewöhnt, nach der Ansicht, die hier dem Hrn. Bartoldy zugeschrieben wird, die Niobiden als eine für ein Giebelfeld bestimmte Gruppe, und die auch in einem solchen aufgestellt gewesen, zu betrachten. Römische Archäologen haben schon gesucht, den Giebel aufzufinden, den sie geschmückt. Der am Tempel des Apollo Sosianus ist es gewesen, denn Plinius H. N. 36. Sect. 4. §. 3. sagt ja: Par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Nioben cum liberis morientem Scopas an Praxiteles fecerit, und in heißt drin und dran, wie man es eben braucht. Wahr ist an dieser vielbesprochenen Meynung das Princip

jüngern Kinder der Gruppe, welche der geistigen und der körperlichen Reife noch ermangelnd den lebendigsten Ausdruck des Schreckens und der Angst in den Mienen offenbaren.

(120. 121.)

Princip der Aufstellung, daß nämlich die Mutter mit der jüngsten Tochter in ihrem Schoße, ebenso wie Zeus mit Eos und Thetis im oben beschriebenen Werke des Lycius als Hauptgruppe in der Mitte, die zugehörigen Gestalten aber nach Verhältniß ihrer Größe und Handlung ihr in gleichmäßiger Vertheilung zu beyden Seiten zu stellen sind. Ob sie aber in einer geraden Linie oder wie die Gruppe des Lycius zu Olympia im Halbkreis aufgestellt gewesen, läßt sich schwer und nur nach sorgfältiger Vergleichung und Zusammenordnung der sämmtlichen Statuen ausmitteln. Ehe man aber überhaupt an diese Untersuchungen gehen kann, müßte zuvor ausgemacht seyn, was zur Gruppe gehört, was nicht. Mehrere Statuen außer den schon ausgeschiedenen stehen zu Florenz mit Unrecht noch unter den Niobiden, andere fehlen. Hier vorläufig folgende Andeutungen:

Von den Statuen, welche Zannoni in der neuen Beschreibung des Florentiner Museum, die auch einzeln unter dem Namen: Le statue della favola di Niobe, Pisa 1821. zu haben ist, als zu ihr gehörig aufgezählt, ist ihr fremd Nr. 3., die ihr Gewand hinten über das Haupt emporhebende, ruhig zur Erde blickende, weibliche Gestalt, der man in der Gruppirung den am Boden ausgestreckten Niobiden vor die Füße gelegt hat, um ihr ein Geschäft zu geben, nämlich ihn anzusehen, ohne zu erwägen, daß so auch die symmetrische Anordnung, die Grundbedingung einer solchen Gruppe, ganz unmöglich wird; Nr. 5. die zum Himmel sehende, nach der Kleidung und Stellung des gehobenen linken Fußes eine Melpomene; Nr. 7. die auf die Kniee mit zurückgewandtem Haupte sinkende. Es ist eine Psyche und öfter vorhanden, auf dem Kapitol sogar mit den Flügeln; Nr. 8. eine mit zum Haupte erhobenem Arme, welche das obere Kleid mit der linken Hand anfaßt, ursprünglich eine Nymphe mit dem Wasserkruge auf der Schulter, und auch öfter vorhanden.

Welche Vorstellungen mögen sich diejenigen von der Gruppirung eines Skopas und Prariteles gemacht haben, die alle diese disparaten Gestalten mit einem dem Vorgange in Stellung und Gebärden ganz fremden Ausdrucke in Ein Ganzes vereinigen konnten; || und doch stehen sie zu Florenz vorläufig in Gyps in der Akademie alle zwischen den ächten eingereiht, sammt dem Barbaren Nr. 16., wenn ich nicht irre, der zu dem Pferde gehört, das im Sprunge begriffen ist, und mit der Gruppe so wenig zu schaffen hat, als er. Uebrigens mag die Gruppe schon in früher Zeit durch Zerstreuung einzelner Bildsäulen geschwächt, und dann durch die nicht zu ihr gehörigen, mit denen sie gefunden wurde, ergänzt worden seyn. — Werden diese nun ausgeschieden, so bleiben übrig:

Daſſelbe gilt von dem einfachen Ausdruck der Heiterkeit und Freude. Im Tanze der drey Huldgöttinnen im Muſeum Chiaramonti, einem Werke der erſten Zeit vollendeter Plaſtik, offenbart ſich auch beym Schwunge der Bewegungen die Ruhe eines erhabenen Gemüthes und zeigen ſich die Charitinnen als die ehrwürdigen

(121.)

Nr. 1. Die Gruppe der Niobe mit der jüngſten Tochter; Nr. 2. der am Boden liegende Sohn, in vielen Exemplaren in und außer Italien erhalten, der ſein Urbild in den Metopen des Parthenon hat; Nr. 4. der auf das rechte Knie geworfene, welcher zugleich gegen die Aufſtellung im Giebel einen materiellen Beweis liefert; denn der linke Fuß, mit dem er kniet, ſtreckt ſich gerade hinten aus, ſo daß er keine Wand, wie es im Giebel ſeyn müßte, unmittelbar hinter ſich haben konnte, zwar nicht im Florentiner Exemplar; da iſt der Fuß abgebrochen, und der Bruch hinten abgemeißelt worden, was um ſo leichter geſchehen konnte, weil dort der Mantel die Verſtümmelung verdeckt, wohl aber in einem andern Exemplare, das im kapitoliniſchen Muſeum ſich findet. Ferner Nr. 6. der davon eilende ältere mit der um den linken Arm geſchlungenen Chlamys. Nr. 10. die vom Pfeil getroffene Tochter, mit dem linken Arm im Nacken. Nr. 11. der jüngſte Knabe, davon eilend, welcher ſich im Vatikan wiederholt. Nr. 12. der dem davon eilenden älteren Nr. 6. entſprechende in ähnlicher Stellung. Nr. 16. die fliehende Tochter. Nr. 14. der ſogenannte Narciſſus, auf beyde Kniee geworfen, den Thorwaldſen wieder in ſeine Rechte eingeſetzt hat, weil er bemerkte, daß er mit der linken Hand auf dem Rücken eine Wunde deckt.

Daß aber außer der Mutter mit der jüngſten Tochter noch andere Gruppen vorhanden waren, iſt durch den noch nicht aufgeführten Sohn Nr. 9. offenbar, welcher mit dem rechten Arm die Chlamys wie in einem Bogen über das Haupt ſchlingt, und auf deſſen linken Schenkel ein zweytes ihm nicht gehöriges Gewand liegt. Dieſe Figur kehrt im Vatikan wieder, wo über dem Schenkel noch ein Bruchſtück von der Schweſter übrig iſt, welche, ſchon getroffen, darüber hinſank und von ſeinem aufgeſchwungenen Gewand beſchützt werden ſoll. Sie ſteht in der Galleria delle statue und iſt in der Beſchreibung des Museo P. Clem. v. Visconti, der ſo vieles Mittelgut aufgenommen hat, übergangen worden, und wird hier zum erſten Male bekannt gemacht. S. die Lithograph. Zeichnung Nr. 2. Dieſer Gruppe hat alſo gewiß eine zweyte entſprochen. Dem ſogenannten Narciſſus könnte der Jalyſus in der Glyptothek parallel geweſen ſeyn. Nimmt man außerdem noch dem jüngſten Knaben, ſo wie dem liegenden eine Statue entſprechend, ſo hat man einen Inbegriff von Bildern, die ſich zu etwas Verſtändigem ordnen laſſen, Gruppen und Einzelne, Brüder und Schweſtern, verbunden und getrennt, ein großes Ganzes, von dem nur noch ein Theil ſich erhalten hat. Folgendes ungefähr wird die Aufſtellung geweſen ſeyn:

Göttinnen, wie sie Pindarus nennt. Eben so überlassen die Jünglinge im Fries des Parthenon, obwohl bewegt von der regen Freude des Festes und dem raschen Gang der Rosse, sich nicht einer hervorbrechenden Lust, sondern zeigen auch in der Freude das Bild der Scheu und der Bescheidenheit. Auch bey der Venus von Melos, obwohl sie ihre eigene göttliche Schönheit zu feyern scheint, liegt über den großen Zügen des Angesichts doch eine ihrer selbst so mächtige und in sich klare Ruhe des Gemüths, daß sie manchem durch das Uebermaß des Ausdruckes Verwöhnten als Gleichgültigkeit erschienen ist.

Wie in diesen Werken die Heiterkeit und Freude, so ist in andern derselben Zeit der Ausdruck der Betrübniß gemildert. In dem unvergleichlichen Relief[67]), welches die Trennung des Orpheus von

(121. 122.)

1. Die Mutter mit der jüngsten Tochter als Hauptstück in der Mitte.
2. Die zwey fliehenden Töchter, die am füglichsten der Mutter unmittelbar zur Seite gestellt werden. ||
3. Die zwey fliehenden ältern Söhne.
4. Zwey Gruppen, in denen eine getroffene Gestalt von der andern gehalten wird.
5. Zwey Söhne auf ein Knie gesunken, halb aufrecht.
6. Der jüngste Sohn fliehend und eine ihm entsprechende Gestalt.
7. Zwey auf beyde Kniee gesunkene.
8. Zwey am Boden liegende.

Dieses gäbe 18. Bildsäulen, und nimmt man an, daß die zweyte der vatikanischen entsprechende Nebengruppe aus zwey Töchtern bestand, ebenso daß dem fliehenden jüngsten und dem liegenden Sohn zwey Töchter gegenüber gewesen, so hätte man 8 Töchter und 9 Söhne darin. Eine andere Frage ist, was unter den auf uns gekommenen Niobidenbildern für Original und was für Kopie zu halten kommt, deren Beantwortung jedoch einem andern Orte vorbehalten wird.

[67]) Es ist in drey Exemplaren vorhanden: das eine mit griechischen Namen der Personen ist in Neapel, das andere ohne Namen, und deßhalb wohl das Original, in der Villa Albani, das dritte aus der Villa Borgheſe jetzo in Paris mit den lateinischen Namen Amphion, Zethus, Antiope, welche zeigen, daß die übrigens vortreffliche Kopie in Rom gemacht wurde, und die wahre Deutung, welche sich auf der neapolitanischen Copie noch erhalten hat, verloren war.

der Eurydice durch Mercurius darstellt, ist der Ausdruck eines tiefen Schmerzes durch eine wehmüthige Ergebung gemäßigt. Dem verständigen Künstler genügt jene „wenig heitre Stirn" des Virgilius und die leise Neigung der Häupter, um alle Gefühle zu bezeichnen, die eine so grausame und plötzliche Scheidung erregen mußte.

War aber jene Fassung in Schreckniß und Schmerz, und diese Mäßigung in Freude und Trauer, war dieses ruhige Maaß der Gemüther nur in dem Begriff und der Ansicht der Künstler, oder lag es in ihrer Zeit und trat es ihnen in den Gestalten und Gebärden ihrer Zeitgenossen beym Handeln und Leiden derselben entgegen? Haben sie in jener Welt heiterer Ruhe und besonnener Fassung nur das Ergebniß ihres Nachdenkens über Mittel und Art der Kunst, oder den Ausdruck der Stimmung und Bildung der zugleich lebenden Geschlechter, wenn auch geläutert und erhöhet, dargestellt? Daß dieses der Fall sey und jene glücklichen Meister nur || um sich zu blicken brauchten, um durch den sie umgebenden bessern Theil der Jugend und des Alters dieselbe Scheu und Ruhe dargestellt zu sehen, die ihnen als der Ausdruck eines sittlichen in sich klaren Gemüthes der würdigste Gegenstand ihrer Kunst zu seyn schien, wird Jeder leicht wahrnehmen, der Art und Sitte jener Zeit, dasjenige was galt und geachtet, von der Jugend wie vom Alter begehrt, von ihnen gepriesen wurde, näherer Betrachtung unterwirft. Die bildende Kunst war hier so gut und so vollständig Ausdruck einer durch alte Sitte, Frömmigkeit und innern Frieden glücklichen Zeit, wie die Malerey der deutschen und alt-italischen Schule bis Albrecht Dürer und Raphael. Wem bey den Griechen hierin ein Zweifel bliebe, den würde die Betrachtung der Bildnisse von Feldherrn, Staatsmännern, Philosophen und Dichtern, von Archilochus und Solon bis herab auf Thukydides und Plato vollends überzeugen, in denen dieselbe Großartigkeit, Fassung und Ruhe sich darstellt, welche wir als den Ausdruck der

bildenden Kunst in ihrer Zeit nachgewiesen haben. Vergleicht man mit diesen einfachen und ernsten Bildnissen die aus den folgenden Zeiten, so ist in ihnen ein ganz umgewandelter Charakter nicht zu verkennen[68]). So zeigen die Bilder von Aristoteles und Demosthenes die ganze Stärke des Kampfes, welchen jener mit den schwersten Aufgaben des menschlichen Forschens, dieser mit großen Leidenschaften und harten Schicksalen zu bestehen gehabt, und die Anstrengung des Geistes und Gemüthes hat in ihren energischen Zügen tiefe Furchen zurückgelassen. Die Bilder des Menander und Posidippus sind ein Ausdruck der Ueppigkeit und Verweichlichung und eines Gemüthes, das mehr von behaglichen und leichten, als von großen und ernsthaften Gedanken bewegt wird. In andern ist das Uebergewicht unwürdiger Bestrebungen und der Entartung, in welcher die zum Schlimmern gewandte Zeit mehr und mehr erkrankte, nicht zu verkennen, im Ganzen aber leuchtet aus diesen Bildnissen hervor, daß der Charakter der Zeit, die aufgeregter und mannigfacher, aus dem feyerlichen Ernst und der schlichten Klarheit der Frühern in stürmische Leidenschaften und in die Anstrengung vielfacher Bestrebungen oder in auflösende Ueppigkeit hineingerathen war, sich auch auf den Bildungen der Menschen abdrückte. Nur die spätern Häuptlinge der philosophischen Schulen der Akademie, der Stoa, tragen noch auf ihrem ehrwürdigen Antlitz das Gepräge der Ruhe und der stillen Würde, von der ihr dem Drange des Lebens entzognes Gemüth fortdauernd erfüllt war. Daß die Kunst, die bildende be-

68) Wem diese Veränderung zu schnell vorkommen sollte, der vergleiche in gleichzeitigen Kupfern und Gemälden die alten kräftigen und noch großartigen Gesichter des französischen Adels unter Ludwig dem Vierzehnten mit der leeren Fadheit und Kraftlosigkeit, welche dieselben Geschlechter schon in den Bildnissen aus der Zeit der Regentschaft und noch mehr während der Regierung von Ludwig XV. zeigen. Doch soll diese Vergleichung auf nichts als auf die Schnelligkeit solcher Veränderungen bezogen werden.

sonders weder jetzt noch später, da die römischen Gestalten in ihren Kreis eintraten, dahin sich herabließ, dasjenige, was die schlimmere Zeit Leidenschaftliches, Ueberspanntes und Entartetes in sich darstellte, in ihre höheren Bildungen überzutragen, daran wurde sie durch die strenge Festigkeit der Muster und Gesetze gehindert, denen sie zu folgen genöthigt || war. Dagegen sehen wir sie bemüht, das Bessere was in dieser Umgestaltung hervortrat, in sich und in den Kreis ihrer Bildungen aufzunehmen. Dieses aber ist ein mehr bewegter und mannigfaltiger, ein stärkerer Ausdruck des Gemüthes auf dem Angesicht auch der idealen Gestalten. Die Züge der Venus von Melos kehren in der mediceischen wieder, aber mit größerer Innigkeit und Wärme des Gefühls; was sie an Adel und Großheit verlieren, gewinnen sie an Anmuth und gefälligem Wesen. Der Diskobol des Myron, in sehr vielen Wiederholungen auf uns gekommen, zeigt bey wenn auch augenblicklicher, doch angestrengter Bewegung, die größte Ruhe in den Mienen; der Fechter des Agasias, in ähnlicher Bewegung, trägt das Aeußerste der Anstrengung und Ermattung auf seinem Angesicht. Bewegter als in allen andern Bildern ist das Haupt der Diana in der herrlichen Statue von Versailles, die auch durch Handlung und Styl neben den Apollo von Belvedere herabrückt. Dieser Apollo selbst aber, großartiger und entwickelter in den Formen des Leibes und Antlitzes als alle, die ihm an Alter vorangehen, vereiniget mit dem höchsten Adel ein von tiefem Zorne bewegtes Gemüth, in einem Ausdruck, und zugleich in einem Schwung der kühn vorschreitenden Gestalt, wie ihn die frühere Zeit nicht in plastischen Werken, wohl aber die Homerische Schilderung der Phantasie gezeigt hatte:

Und es erklang das Geschoß auf den Schultern des zürnenden Gottes,
Als er im Schwung annaht', und er wandelte ähnlich dem Nachtgraun [69]).

(122.)

[69]) Hom. Il. α, v. 46.

Während aber in diesem Werke die Entrüstung des Gottes durch die Würde seiner göttlichen Natur gemäßigt wird, ist in dem Laokoon der Ausdruck des Schmerzes mit einer Gewalt ausgeführt, welche von der Ermäßigung eines heroischen Gemüths kaum noch die leiseste Spur übrig läßt. Ungeachtet dessen, was Winckelmann und Andere nach ihm hierüber gesagt, geht er über die Grenzen gerechten Maßes hinaus und zeiget zu sehr ein im ärgsten Kampf unterliegendes Gemüth, schon nah, ja schon hingegeben dem Schreckniß der Verzweiflung. Doch hört das Werk deßhalb nicht auf, eines der größten Wunder der Kunst und der menschlichen Schöpferkraft zu seyn.

Diese Umwandlungen, welche die bildende Kunst während der fünf Jahrhunderte ihres hohen Flores ohne je zu entarten in Bezug auf Handlung, Styl und Ausdruck erfahren hat, reichen in vielen Fällen hin, unter dem Besten, was uns geblieben ist, das Frühere von dem Spätern zu unterscheiden, und in den Werken den Charakter der Zeit, die es hervorgebracht, zu erkennen. Mit Darlegung derselben sind wir zugleich an dem Ziele dieser Untersuchungen angekommen. ||

Nachdem die Ansichten von Winckelmann über Ursprung, Entwickelung und Bestand der bildenden Kunst der Griechen, über Scheidung des Hetruriſchen und Griechischen, des Frühern und Spätern durch Untersuchungen seiner Nachfolger und durch neue Entdeckungen wichtiger Kunsturkunden des Alterthums theils erschüttert, theils zusammengestürzt waren, galt es, das Gebäude nach neuem Plane und dem Stande dieser Studien gemäß, wieder aufzurichten, und sind die entwickelten Ansichten begründet, so zeigt die bildende Kunst unter den Griechen zwey Epochen, jede von beynahe gleicher mehr als fünfhundertjähriger Dauer, die eine des symbolisch-heiligen, die andere des vollendet-idealen Styles, jede bewahret durch alte Satzung und den Geist der Zeitalter, eigenthümlich durch ihre Natur, überraschend durch ihre

Festigkeit und Dauer, und die jüngere groß durch ihren Erfolg, beyde durch eine hundertjährige Epoche der Entwickelung voll hoher Eigenthümlichkeit verbunden, und in diesen Dreyen ein großes in sich abgeschlossenes Ganzes, dem an Umfang und Mannigfaltigkeit, an Sicherheit der Grundsätze und Weisheit der Ansichten, an Schönheit und Erhabenheit, im Gebiet des menschlichen Geistes kaum eine andere That oder Erscheinung kann verglichen werden.

Erster Nachtrag

zur dritten Abtheilung.

Zur Erleichterung der Uebersicht wird es gut seyn, die Wahrnehmungen, auf denen diese Lehre von den Kunstepochen beruht, hier in größter Einfachheit an einander zu reihen.

Die bildende Kunst ist schon im Homerischen Zeitalter zu fester Form gelangt, und Hephästos wird vorgestellt, arbeitend nach einem Relief, welches Dädalus der Ariadne gebildet hatte, und die Nachahmung der alten Kunst gleichsam durch sein Beyspiel einsetzend. Ihre früheste Gestaltung entweicht also der historischen Zeit, und fällt in die erste Zeit (Origines) des Volkes. Jenseits dem Dädalus liegen ihre Anfänge, und die Ueberlieferung der Fremden, der Aegyptier, Phönikier, dießseits ihre früheste Selbstständigkeit. Bis zur 50. Ol. ist nirgends ein Fortgang zum Bessern sichtbar, und die Kunst hat demnach sich wie im Orient genügen lassen, während dieser ganzen Zeit die überlieferten Formen zu wiederholen.

Um Ol. 72. traten schon die ersten Werke der vollendeten Plastik hervor. Der Zeitraum von 22 Olympiaden wird also die Entwickelung derselben, ihren Uebergang aus der überlieferten in die vollendete Form umfassen.

Von Ol. 72. bis Ol. 224. von Phidias bis Hadrian läßt sich eine Reihe berühmter Meister und in gleichem Geiste ausgeführter Werke nachweisen. Die bildende Kunst hat sich also während dieser Zeit in ihren besten Werken auf gleichmäßiger Höhe behauptet.

Indem wir hiemit die über jene beyden ersten Epochen aufgestellten Ansichten ihrem Schicksal überlassen, wollen wir über die letzte noch einiges Historische beybringen.

Winckelmann, von dem die genauere Erforschung auch des Historischen in diesem Gebiete beginnt, unterwirft die bildende Kunst bey Weitem zu sehr dem Gange der politischen Begebenheiten, besonders von Athen. Mit der Katastrophe des peloponnesischen Krieges scheint er sie fast vernichtet anzunehmen, denn nach der Aufrichtung von Athen durch Konon „erwachte, wie er sagt, die Kunst, die mit Athen immer einerley Schicksale gehabt, damals von Neuem." B. 9. K. 5. §. 9. Er weiß für diese gebrechliche Ansicht bloß den Umstand anzuführen, daß die Schüler der vorigen berühmten Meister, Kanachus, Naukydes, Dinomenes und Patrokles sich nach Plinius in der 95. Ol. gezeiget. Von gleicher Art sind die folgenden Bemerkungen, daß die kurze nach der Schlacht bey Leuktra unter persischer Vermittelung eingetretene Waffenruhe den Plinius sollte veranlaßt haben, die Blüthe einer Reihe von Künstlern in Ol. 102. zu stellen, so wie die Ruhe nach der Schlacht bey Mantinea ihn bestimmt, die folgende mit Praxiteles unter Ol. 104. zu setzen. Hier hat bereits Heyne „über die Künstler-Epochen beym Plinius S. 174. ff. der antiq. Aufs. 1. St." die Unhaltbarkeit der Vorstellungen scharf dargelegt. — Mit Praxiteles setzt Winckelmann §. 15. den zweyten und schönen Styl der griechischen Kunst, nach eigener Annahme; denn weder unterscheiden die Alten also seine Werke von den frühern, noch können wir es, da uns nicht vergönnt ist, den viriliter puerum oder den molliter juvenem des Polycletus, und den impuberem Apollinem des Praxiteles zu vergleichen, noch ist eine solche Trennung bey der Gleichmäßigkeit der griechi-

schen Kunst möglich. Dazu schließt der Umstand, daß ein Künstler größere Weichheit in seine Formen gebracht, den Fortgang der größern Stärke in den Werken Anderer keineswegs aus. In solchen Dingen Styl und Epochen unterscheiden zu wollen, ist ein eitles Bestreben, und jedes in dieser Weise neu Hinzugekommene kann nur als eine Bereicherung der Kunst im Einzelnen betrachtet werden, neben der alle frühern Formen fortbestehen. Doch den Ansichten Winckelmanns ist es nun ganz gemäß, daß er B. 10. K. 1. §. 1. unter Alexander mit der höchsten Verfeinerung der Kunst auch die Zeit „der letzten großen Künstler" setzt. Dahin werden nun Agesander mit dem Laokoon und Apollonius, des Nestor Sohn, mit dem Torso zurückgestellt. Ihnen ist der sogenannte Koloß des Phidias dann in unsern Zeiten nachgefolgt, ebenso die übrigen, und nur die den besten ebenbürtige Gruppe des Nil bey Augustus zurückgeblieben, über den sie sich nicht zurückbringen läßt. War aber einmal auf diese Weise ein Kreislauf des Aufblühens, kurzen Bestehens und Sinkens nach den belobten Vorstellungen von menschlicher Schwäche, die den Bestand ausschließt, und vom wachsenden Sittenverderben, das auch die Kunst ansteckt, zugleich mit Umbildung aus einem Styl in den andern gewonnen, aus dem gewaltigen in den hohen, aus dem hohen in den schönen, aus dem schönen in den reizenden, und dann so fort und herab, so trat das Geschäft der Künstler ein, zu bestimmen, welchem Style dieser erfreulichen Gallerie ein jedes bedeutende übrig gebliebene Werk angehöre, oder wie in denjenigen, deren Zeit und Urheber bekannt sind, sich der ihnen angesonnene Styl nachweisen und in seinen Haupteigenschaften erkennen lasse. Diese Wahrnehmungen und Lehren, von einer wohl genährten Phantasie und gehörigem Selbstvertrauen unterstützt, brachten es so weit, daß man die Hoffnung zu fassen berechtigt war, an die Stelle der magern auf sparsame historische Kunde und sichtende Kritik gebauten Kunstgeschichte werde bald eine ganz neue und frischere aus den Kunstwerken selbst gezogene gesetzt werden, die statt sich viel mit alten Schrifttexten und Ausgaben, Handschriften, verschiedenen Lesarten, Vergleichungen

und Sichtungen der Nachrichten abzugeben, den Philologen seiner Wege schickt und an die lebendigen Marmorbilder, vivos de marmore vultus, tritt, um aus ihnen über Meister und Zeiten dasjenige zu entnehmen, was uns die Ueberlieferung nur spärlich gegönnt oder ganz versagt hat. Nicht als Gelehrter, sondern als Künstler wird man sodann die Geschichte der bildenden Künste bey den Griechen schreiben, wie der neueste Technologus, Heinrich Meyer, mit edler Offenheit von sich bekannt hat. Fern sey von mir der Gedanke, dem würdigen Greise das durch langen Eifer und warme Liebe für das bildende Alterthum erworbene Lorbeerreis von der Stirne zu ziehen: neque illi detrahere ausim Haerentem capiti multa cum laude coronam, oder den Nutzen gering anzuschlagen, den praktische Kunstübung der Archäologie gebracht; aber nöthig ist es doch, auf den Stand der Sachen außer diesem Buch und dem Kreise von Vorstellungen, in dem es sich bewegt und hält, hinzuweisen.

Was nun erstlich das Verfahren derjenigen anbelangt, die aus den plastischen Kunstwerken der Alten die Zeit ihres Ursprungs glauben bestimmen zu können, so ermangelt dasselbe des innern und des historischen Grundes, und kommt deßhalb, in Anwendung gebracht, mit sich in Widerspruch. Ein innerer Grund ist nicht vorhanden, weil nicht abzusehen, warum nicht ein hochbegabter Meister der spätern Zeit, genährt von den Ansichten und von dem Geiste der Frühern nach diesen Ansichten und in diesem Geiste sein Werk auszuführen im Stande seyn soll, und ein äußerer eben so wenig, weil die historisch am meisten beglaubigten Werke ersten Ranges wie die Bildsäulen des Ilyssus und des Nil in ihrer Ausführung eine solche Uebereinstimmung haben, daß es rein unmöglich ist, aus dem Styl die Jahrhunderte wahrzunehmen, die zwischen ihrem Ursprunge liegen, und ein jeder Kenner des Plastischen ohne Kunde des Historischen sie eher für gleichzeitig halten würde. Zwar ist in Andern ein Fortgang, wie wir ihn im Texte nachgewiesen, der das Spätere von dem Früheren zu scheiden erlaubt, sichtbar, aber dieser Unterscheidungsgrund fällt ganz weg, wo wie in dem ge-

nannten Werke der spätere Meister die größere Feinheit und Raffinirung der Zeitgenossen verschmäht, um in der einfachen und großartigen Weise der Vorfahren zu arbeiten. Wen diese Darlegung nicht von der gänzlichen Unhaltbarkeit des Verfahrens überzeugen sollte, der müßte durch den Erfolg seiner Anwendung davon überzeugt werden, wie sie sich in unsern Tagen an dem Kolosse von Monte cavallo gezeigt hat; Künstler von bedeutendem Namen setzen ihn in die Zeit des Phidias, andere nicht minder achtbare werden durch seine Vorzüge nicht abgehalten, ihn unter die Kaiser zu weisen, wohin äußere Gründe ihn zu stellen gebieten, und wie läßt sich ein solcher Widerspruch anders als durch die Wahrnehmung auflösen, daß es dem Künstler der Kaiserzeit möglich war, im Geiste der Perikleischen zu arbeiten, und daß in diesem Falle der Unterschied des Styls, den jener Grundsatz, wenn er gelten soll, als allgemein und nothwendig voraussetzt, nicht vorhanden ist. So nöthig es also auch seyn mag, auf Styl und Bearbeitung zu achten, die feinen Unterschiede, gleichsam den stillen Gang der Kunst in ihnen zu belauschen, so muß doch eine jede Kunstgeschichte, welche sich nicht begnügt, das geschichtlich Sichere durch Beyziehung der Kunstwerke zu erläutern, sondern den Styl derselben zum Ordner des Geschichtlichen erhebt, und darnach über die Zeiten und Schulen der einzelnen Kunstwerke entscheidet, nothwendig in der Anlage verfehlt seyn und des Grundes ermangeln.

Was nun aber das Aufhören der großen Meister nach Alexander und die Zusammendrängung alles dem Besten Ebenbürtigen in jene frühe Zeit anbelangt, so bemerkte schon der große Lessing in Bezug auf Laokoon das Unhaltbare der Ansicht, als es darauf ankam, den von ihm zuerst bestimmter nachgewiesenen spätern Ursprung der Gruppe zu schirmen.

„Warum," sagt er Abschn. XVI., „hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers seyn können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Ge-

hülfen die Zeitverwandten eines Strongylion (?), eines Arceſilaus, eines Paſiteles, eines Poſidonius, eines Diogenes ſeyn? Wurden nicht die Werke auch dieſer Meiſter zum Theil dem Beſten, was die Kunſt jemals hervorgebracht hatte, gleichgeſchätzt? Und wenn noch ungezweifelte [unbezweifelte] Stücke von ſelbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe ſich aus nichts ſchließen, als aus ihrer Kunſt, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren [wohl: wäre nicht eine göttliche Eingebung nöthig, um den Kenner zu bewahren], daß er ſie nicht ebenſowohl in jene Zeiten ſetzen zu müſſen glaubte, die Herr Wickelmann allein des Laokoon würdig zu ſeyn achtet?" [wohl: die Herr Winckelmann allein würdig achtet, des Laokoon ſeine, oder die Zeiten des Laokoon zu ſeyn.)

Dieſe Anſichten eines ſcharfſehenden und genau verbindenden Mannes ſind durch die Erfahrungen der folgenden Zeiten theils beſtätigt, theils noch mehr entwickelt worden, beſonders als die Vereinigung des Beſten, was die alte Kunſt auf uns gerettet hat, in Paris die Punkte der Vergleichung vervielfältiget, und die Betriebſamkeit des Lord Elgin die Kunſturkunden aus dem Parthenon nach London gebracht und der größen Sammlung in Paris in der Weiſe entgegenſtellt hatte, daß nun erſt eine rechte Vergleichung des Frühern und Spätern möglich wurde. Als ich in den Jahren 1813, dann 1814 nach der erſten Reſtauration ſieben Monate in Paris zu leben Gelegenheit hatte, fand ich unter den ausgezeichneten Archäologen und Bildhauern, welche ſich damals um Visconti, als den Mittelpunkt eines ſehr regen und gründlichen Studiums der Kunſtgeſchichte bewegten, die Meynungen im Begriff, ſich über die auch unter den Römern fortgehende Dauer und Originalität der griechiſchen Kunſt zu verſtändigen und feſtzuſtellen. Bey meiner Rückkehr nach Paris im Jahr 1815 hatte indeß Visconti in England die Marmorbilder vom Parthenon geſehen und unterſucht. Ihm folgte kurz darauf Canova, mit dem ich bey dieſen ächteſten Urkunden vollendeter griechiſcher Plaſtik im Burlingtonhaus zu London zuſam-

mentraf. Die Erfahrungen, welche hier gewonnen und dann bey Visconti ausgetauscht und verglichen wurden, dienten jener Ansicht zu einer neuen Stütze, und wie hoch auch die Werke vom Parthenon wegen ihrer Naturwahrheit, Großheit und Vollendung gestellt erschienen, wurde doch dem Besten der römischen Zeit, dem Nil, dem Tiberstrom, dem Torso, dem Barberinischen Faune neben dem Ilyssus, dem Neptun, dem Theseus einstimmig ihr Ehrenplatz angewiesen. Ich trug deßhalb kein Bedenken, diese Ansichten über den lang dauernden Bestand der griechischen Plastik schon vor 9 Jahren am Schlusse der ersten Abhandlung niederzulegen, und was ich seitdem in Italien gesehen und beobachtet habe, hat mich in ihnen nur befestigt. Auch sehe ich, daß sie wie in Visconti's spätern Werken, so besonders in den Beschreibungen zum Museum von Bouillon in verschiedener Weise hervortreten, dessen Urheber S. Victor, wie schon erinnert, meist nach Visconti's Mittheilungen gearbeitet hat. Im Discours préliminaire findet man, freylich in vieler Hinsicht einseitig und beschränkt, eine zusammenhängende Darlegung derselben. Zum Theil mit Visconti's eigenen Worten bezeichnet er sie aber in der Beschreibung des Apollo von Belvedere. VIII. Livraison.

Cette statue fut faite sans doute pour ces maitres du monde, et sa perfection, celle qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître dans une succession de monumens qui nous conduit jusqu'au siêcle d'Hadrien fournissent une preuve non moins évidente, que pendant cette longue et dernière période de sa gloire la sculpture n'avait point cessé de produire de dignes rivaux des Phidias et des Praxitéle. L'imitation, cette lumière des beaux arts, ce principe fécond, auquel se rattachoient toutes les études, toutes les méditations des disciples de cette école fameuse suffit pour expliquer cette suite non interrompue de grands artistes (weder reicht die Nachahmung allein dazu hin, noch kann von einer Schule gesprochen werden, da die Plastik über alle griechischen Städte und Reiche und zuletzt auch über Italien in gleicher Art und Uebung ausgebreitet war), et fait

même concevoir qu'ils aient pu surpasser quelquefois leurs plus habiles devanciers. Les yeux sans cesse fixés sur les productions de ces excellens maîtres, s'emparant sans scrupule des poses, des caractères de leurs figures, des motives de leur draperies, en un mot de leurs plus belles conceptions, ils pensaient que c'était faire un digne usage de toutes les ressources de leur talent et de leur génie, que de les employer á épurer encore davantage ces belles formes, á donner plus de souplesse á ces attitudes, plus de legèreté á ces draperies, aimant mieux et avec raison sans doute faire quelques pas de plus, vers la perfection sur les traces d'aussi nobles modèles que de hasarder eux-mêmes des conceptions moins élevées et moins parfaites. Hierauf Visconti mit ſeinen eigenen Worten: C'est par un effet de cette maxime (dit encore M. Visconti) que la Venus de Cnide est devenue avec quelques changemens sous le ciseau de Cleoméne la Venus de Médicis et sous celui d'un autre inconnu la Vénus du Capitole. C'est par ce même que l'Hercule de Lysippe, dont il nous reste une copie antique en marbre (im Hofe des Palaſtes Pitti zu Florenz) est devenu par l'habileté de Glycon l'Hercule colossal de Farnèse; et c'est par ce moyen encore que des statuaires ignorés dans l'histoire, parcequ'ils ont été postérieurs á la plupart des auteurs grecs qui avaient écrit sur les arts, nous ont laissé des ouvrages tel que le Torse, le Faune dormant et les Antinous, chefs-d'oeuvre accomplis qui nous portent á croire que ces artistes avaient surpassé (?) les maîtres de l'ancienne école.

Dieſe Anſicht, geſchöpft aus einer Reihe ſicherer Urkunden, erklärt aus den Schickſalen, entwickelt aus dem Geiſt der alten Kunſt, geſtützt durch das Anſehen großer Künſtler und Archäologen iſt es, welche dieſe Abhandlung weiter zu begründen und unter uns geltend zu machen ſich bemüht, zu einer Zeit, wo durch die obengenannte Schrift von Meyer die alte, ſchon durch Leſſing erſchütterte, hinter der Gegenwart und ihrer Kunde um wenigſtens 30 Jahre zurückſtehende, geſchützt und empfohlen wird. — In Bezug auf den Torſo, welchen ſeine Kunſtgeſchichte zum

zum Phidias hinaufbringt, und die Gründe für seinen spätern Ursprung, wie sie Visconti M. P. Cl. 77. S. 97. entwickelt hatte, sagt er in den Anm. zu Winckelmann B. 6. S. 256. „Die Gründe, welche Visconti anführt, um nach seiner Meynung wahrscheinlich zu machen, daß der Meister des Torso um die Zeit des großen Pompejus zu Rom gearbeitet habe, sind nach unserm Ermessen gehaltlos. Ohnehin des Streitens müde, glauben wir daher, uns der Widerlegung solcher Gründe entziehen zu dürfen.“ Schade, daß diese Müdigkeit gerade vor dem Beweise eingetreten ist, der übrigens dem Verfasser nicht leicht geworden seyn würde, weil es sich um Dinge dabey handelt, die außer seinem Bereich als Künstler liegen. Deßgleichen heißt es über die Gründe für den spätern Ursprung des Laokoon, welcher in s. Kunstgesch. kaum eine flüchtige Erwähnung gefunden hat, S. 208. in den Anmerkungen zu Winckelmann B. 6. S. 205. „Fest überzeugt sind wir, und Alle, die mit uns in der Hauptansicht über die antike Kunst übereinkommen, werden ebenfalls überzeugt seyn, daß die Gruppe des Laokoon kein unter den römischen Kaisern entstandenes Werk ist, sondern zuverlässig früher und nicht lange nach der Zeit verfertiget ist, da die Kunst bey den Griechen ihren höchsten Gipfel erstiegen hatte. Wäre es anders, so müßte man nicht mehr an ein allmähliges Erheben und Sinken der Kunst glauben dürfen, ja es würde folgen, daß auch in unsrer, für die bildende Kunst so dürren und entgeisterten Zeit noch ein gleich vollkommenes Werk entstehen könnte. Aber Niemand, der mit der Kunstgeschichte bekannt ist, wird eine solche anmaßende Behauptung wagen wollen.“ Ich bemerke hierüber nur noch Einiges, da unsere vorhergehende Arbeit die dieser entgegenstehende Ansicht schon behandelt hat. Von dem Glauben kann es sich wohl in der Kunstgeschichte nicht handeln, oder soll er doch seinen Platz darin haben, so wird man sich eben entschließen müssen, zwischen Erheben und Sinken der Kunst den Artikel von ihrem Bestande einzuschieben, wenn er sich als zum Ganzen gehörig erwiesen hat. Uebrigens hat sich unsere Zeit gerade für die bildende Kunst in den hochachtbaren Schulen von Canova

und Thorwaldsen gar nicht so dürr und entgeistert erwiesen, wie sie dem Verf. erscheint. Die Schule des letztern darf nur auf der hohen Bahn des classischen Alterthums fortgehen, um sich fortdauernd mehr zu läutern und zu erheben; und bey dem großen Geiste, der ihren Urheber erfüllt und leitet, kann es ihr wohl noch gelingen, Werke hervorzubringen, welche verdienen, neben den besten des bildenden Alterthums genannt zu werden. — (1825.)

Herr Heinrich Meyer hat an Herrn Hirt S. 249 gegen diese Ansichten einen Vertheidiger gefunden, dessen er nicht bedurft hat. Denn weder ist mir in den Sinn gekommen, ihn zu „bemitleiden" noch ihn durch die Benennung Technologus herabzusetzen; im Gegentheil nehme ich den Namen, wo ich von den Künsten handle, als den allein passenden für mich eben so in Anspruch, wie den des Grammaticus, da wo die Untersuchung der Sprache angehört. Deßhalb bin ich auch weit entfernt, da Herr Hirt mich als einen solchen ihm entgegenstellt, dieses von mir zu weisen, und möchte nur, daß ich ein recht guter Grammatikus wäre, oft mit Joseph Scaliger im Geheim wünschend: utinam essem bonus grammaticus! sufficit enim fere ad omnia esse bonum grammaticum; und vollkommen überzeugt, daß in dem Maaße als ich es wäre, mir besser gelingen würde, die Fackel des Lichtes in die Dunkelheit dieser historisch-kritischen Untersuchungen auf dem Gebiet der Archäologie zu tragen, in dem Herr Hirt mit seinen Genossen umherirrt ἠέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένος. Ob aber Herr Heinrich Meyer eine Apologie wünschen kann, nach welcher in seinem Werke „Alles auf ein Lesebuch für die größere Welt berechnet ist" und das Ordnungslose so wie die gehäuften Irrthümer in seiner Kunstgeschichte mit der Verehrung des großen Winckelmann entschuldigt werden, ist sehr die Frage. Einem Anderen würde dabey das Gebet des Franzosen einfallen, der wünschte, daß ihn Gott vor seinen Freunden bewahren möchte. Es mag sein Gutes haben mit der Bitte: „Verwirre unsere Cirkel nicht, wir wollen auch die deinigen

Tib. Hemsterhuis.

nicht stören", so lange die Zeiten ruhig sind, und Lehren und Kenntnisse sich in hergebrachten Kreisen drehen; anders aber ist es, wenn die Gebrechlichkeit einer Sache an das Licht gestellt und wenn es nöthig wird, den haltlos gewordenen Bau abzubrechen, und an seinem Ort einen neuen aufzurichten. Dann ist ein Jeder, welcher in ihm seine Wohnung und seine Einrichtung hat, in dem nothwendigen Fall, sein Dach und Fach zu schirmen oder zu räumen, auf die Gefahr, daß die Trümmer über ihn und seinen alten Hausrath zusammen brechen. Eine solche Katastrophe über jene alten Wohnungen der Hirte, Meyer und ihrer Freunde herbeyzuführen, war die Absicht dieser Abhandlungen, und täuschen wir uns nicht, so ist kein einziger ihrer zahlreichen Strebepfeiler unerschüttert geblieben.

Doch nachdem wir auch in Bezug auf die dritte Abhandlung den Gegnern in den Anmerkungen durch das Einzelne her beachtend, bestreitend, bessernd gefolgt sind, bleibt übrig zusammenzufassen, was einige derselben gegen diese letzte Abtheilung der Schrift und die Beweisführung für den gleichmäßigen Bestand der griechischen Plastik zwischen Perikles und Hadrian aufzustellen gesucht haben.

Herr Prof. K. O. Müller erkennt B. XXXIX. die Folge der hier dargelegten Lehre vollkommen an, daß nämlich die Resultate dieser dritten Abhandlung, wenn sie Eingang fänden, die Gestalt der Kunstgeschichte für die alexandrinische und römische Zeit eben so umändern müssen, wie die der ersten Abhandlung für den Zeitraum vor Olympias 50. In Bezug nun auf die Worte des Textes, die Plastik habe sich während jener Zeit ohne je zu sinken und zu entarten in gleichem Geiste und auf gleicher Höhe behauptet, bemerkt er: „Hier muß Recensent zu allererst seine Verlegenheit gestehen, daß er sich fürchtet, diese Worte zu streng zu nehmen, und aus ihnen alsdann einen Sinn herauszudeuten, der von des Verfassers eigentlicher Meynung weit abliegt; andrerseits weiß er aber nicht wohl mit den

Worten umzugehen, wenn er sie nicht streng nehmen darf. Ist denn ein so unwandelbarer Bestand in irgend einem Reiche geistigen Lebens nachzuweisen, und überhaupt eine denkbare Sache? Ist denn die bildende Kunst etwas von der übrigen Sinnesart der Menschen, ihren Gedanken und Stimmungen so Getrenntes und Abgesondertes, daß man sich einbilden könnte, die von großen Gedanken und hohem Muthe erfüllten Seelen der Marathonomachen und ihrer ersten Nachkommenschaft, die weichlichen und feingebildeten Athener des Menandros, die von politischen Stürmen umhergeworfenen, um ihre Selbstständigkeit ruhmlos ringenden Achäer, die in Roms Atrien durch Gewandtheit, Schlauheit und Schmeicheley den alten treuen Klienten verdrängenden Gräculi, oder die Hadrian als ihren Euergeten feyernden, und eine scheinbare Regeneration mit kurzsichtiger Freude beklatschenden Bewohner des nun schon verödeten Griechenlands — alle diese hätten Kunstwerke „in gleichem Geiste" hervorbringen können? Müßte dann nicht die Kunst etwas ganz in äußern Techniken und Regeln Bestehendes seyn, die allenfalls durch Fleiß und Eifer erlernt und begriffen werden können, wenn man sich dieselbe von der innern Verfassung der menschlichen Seele, und von dem Geiste der Zeit und Nation in solchem Grade unabhängig denken könnte." S. 146. Fürwahr eine sehr schöne Diatribe, die auch ihre Wirkung nicht verfehlen und gewiß jeden aufrichtigen Leser mit Unwillen über den Verfasser der Abhandlungen erfüllen oder zu der Vermuthung bringen wird, daß er wohl nur um Auffallendes zu sagen auf Resultate, denen so abenteuerliche Annahmen zum Grunde liegen, losgesteuert sey. Ehe wir aber weiter gehen, müssen wir uns mit dem Verfasser vor Allem über dasjenige verständigen, was ein Bestehen der Kunst in gleichem Geist und auf gleicher Höhe sey. Freylich sind wir durch das schwere Verständniß gewisser Freunde genöthigt, dabey den ganz trivialen Satz voranzustellen, daß in jedem Zeitalter, welches große Künstler erzeugt, neben ihnen auch mittelmäßige und schlechte leben und bestehen. Wenn aber von der Höhe der Kunst in

einem bestimmten Zeitalter geredet wird, so ist dann doch wohl begreiflich, daß man dabey nicht die schlechten und mittelmäßigen sondern die besten, die ausgezeichnetsten Werke, welche dasselbe hervorgebracht, vor Augen haben könne, als in denen allein jene Höhe wahrgenommen und gemessen wird. Dieses liegt so sehr in der Natur der hier geführten Untersuchung, und versteht sich so ganz und gar von selbst, daß ich es besonders zu bemerken nicht für nöthig hielt. Da hierüber jedoch auch anderwärts Mißverständnisse eingetreten sind, so habe ich, um ihnen zu begegnen, wie früher in den Anmerkungen, so nun auch im Texte die Worte „in ihren besten Werken" zugesetzt, als von denen das Beharren der Kunst auf gleicher Höhe zu verstehen sey. Dieses vorausgestellt werde ich nun auf die lange Phalanx von Fragen, welche man mir entgegenhält, mit einem entschiedenen: Nein! antworten, ausgenommen auf die erste; denn allerdings ist der oben nachgewiesene lange Bestand der bildenden Kunst auf gleicher Höhe und in gleicher Art auf dem ganzen Gebiet der geistigen Thätigkeit einzig, und gerade darin liegt seine Merkwürdigkeit, sammt dem Räthsel, das dabey zu lösen kam.

Keineswegs aber haben die μαραθωνομάχαι des Phidias, die μαλακοὶ des Menander, die Graeculi der römischen Atrien und die κόλακες des Hadrian in gleichem Geiste gearbeitet; warum aber will der des Alterthums wohl kundige Verfasser, da wo es gilt, übersehen, daß keines der spätern Zeitalter mit seiner vorherrschenden Weichlichkeit, Schmeichelsucht oder Niederträchtigkeit von großen Eigenschaften und Charakteren entblößt gewesen sey? Ist nicht Zeno mit seiner heroischen Tugendlehre Zeitgenosse des weichlichen Menander und durchströmt nicht das Leben seiner erhabenen Weisheit alle Zeiten herab die edelsten Geister mit gleicher Wärme bis auf Epictetus und Marc Aurel? Was dem allein durch innere Kraft wirkenden Worte der ernsten Rede möglich war, für sich zu begeistern und durch sich zu veredeln, das sollte den großen Beyspielen des Phidias, des Polycletus, ihren lebenathmenden Bildern und der Sicherheit des durch sie und ihre Nachfolger begründeten Urtheils nicht möglich gewesen seyn? Für-

wahr, (um der Figur des Verfassers und ihrer großen Wirkung, welche wir wahrgenommen haben, mit einer andern zu begegnen) bey den Namen des Kleomenes, des Apollonius, des Agesander und Apollodorus! der Genius von Griechenland ist auch in der Plastik nie aus seiner Heimath gewichen, und hat sich, wenn auch gehemmt in seiner Ausbreitung dennoch in allen Zeiten durch Künstler, welche des großen Alterthums würdig waren, verherrlicht! Nicht sie mit ihren hervorragenden Werken waren es, welche der Weichlichkeit der Zeit erlagen, oder welche die Gunst der Großen unter den Schaaren der Klienten zu suchen genöthigt waren, die Prachtliebe und das sich in andauernder Bewunderung der Alten fortdauernd bewährende sichere Urtheil der Spätern waren es, die ihnen Gelegenheit für ihr Talent, Belohnung und Ehre für ihre Arbeit verschafft haben, und die Freymüthigkeit, mit welcher Apollodor dem leidenschaftlichen Hadrian entgegentrat, zeigt, daß ihnen auch die unbesiegte und hohe Gesinnung jener großen Meister nicht fremd war, da noch der letzte Mann dieser glänzenden Reihe sie mit seinem Tode besiegelt hat. Wenn nun solche Männer mit ihrem verdienten und großen Ruhme vor unsern Ohren Weichlinge, Gräculi und Schmeichler genannt werden, so ist das nicht Wahrheit, nicht Untersuchung, nicht Besonnenheit, sondern Schmähung, die wir ihrem Urheber auf sein Gewissen legen, unziemend in jeder Weise, am unziemendsten in wissenschaftlichen Untersuchungen.

Ist nun aber das Bestehen der Kunst auf gleicher Höhe und in gleichem Geiste zwischen Perikles und Hadrian nachweisbar, und ist es nachgewiesen, im Falle sich zeigen läßt, daß zwischen beyden eine Reihe von Künstlern gelebt habe, in deren Werken sich kein Wandel der Grundsätze, nach denen die großen Meister des frühern Alterthums gearbeitet haben, kein Zurückbleiben hinter ihnen in der Anlage, wie in der Ausführung und bey großer Mannigfaltigkeit der Form und der Gattungen keine Spur von Entartung zeigt, so begreift man wohl, daß es bey dieser großen, in sich abgeschlossenen und unabhängig von Allem, was außerdem in der Zeiten Lauf Schlech-

tes war und geschah, für sich bestehenden Erscheinung und in Bezug auf ihre Anerkennung ganz gleichgültig ist, wie viele oder wenige jener Künstler und Werke jedem Zeitalter anheim fallen. Darin liegt der Unterschied zwischen Früherem und Späterem, daß des Unbedeutenden, Schlechteren je länger je mehr gemacht wurde, darin aber der Bestand der Kunst auf gleicher Höhe wie in gleichem Geiste, daß die Entartung nie die Krone des Baumes griechischer Plastik erreicht hat, welcher fortdauernd neue Sprossen und aus ihnen die gewohnten Früchte trug, nachdem ihr Stamm selbst seiner übrigen Zweige verlustig gegangen war. Wenn demnach Herr K. O. Müller unserer Ansicht entgegen tretend und in das Einzelne eingehend im Folgenden nachweist, wie selten in den Zeiten nach Lysippus Meister mit Lobe genannt werden, wie gering die Zahl der durch große Vorzüge hervorragenden Werke sey, welche wir aus den spätern griechischen Zeiten haben, oder daß aus Alexandrien schlechte Arbeit kam, daß daselbst, wenn der Hof seinen Glanz zeigen will, die Kunstfertigkeit der dort versammelten Meister nicht zureichend geachtet wird, so schießt das Alles eben so neben der Untersuchung hinweg wie die Frage nach den Werken, die Verres in Sicilien geraubt, oder die Hinweisung auf die Verödung in Griechenland, oder wie die Vorliebe für antiquum artificium und argentum vetus. Erwägen wir, daß aus Athen zu der Achäer Zeiten ein Kleomenes, des Apollodorus Sohn, und zu der Römer Zeiten ein Apollonius, des Nestor Sohn hervorgehen konnte, so ist das doch wohl ein unumstößlicher Beweis, daß in der Heimath des Phidias in der attischen Werkstätte sein Geist noch lebendig war; und daß er auch aus Rhodus nicht gewichen, zeiget Agesander mit seiner Genossenschaft und dem Ruhme seines unsterblichen Werkes. Wurde nun, was diese Männer und die andern Künstler gleiches Geistes arbeiteten, von den Alten, den einzigen Richtern dieser Dinge, weil sie allein die zum Urtheilen nöthigen Urkunden vollständig besaßen, den Besten gleichgeachtet, wie kann uns Andern einfallen, von ihrem Urtheile auf Allgemeinheiten oder auf ihre

Vorliebe für die Alten uns zu berufen? Und zeigt nicht eben jenes Urtheil, daß sie durch diese Vorliebe gegen die Güter ihrer Zeit nicht unempfänglich waren, im Fall sie mit den Vorzüglichsten des Alterthums die Vergleichung aushielten? Kaum wird nöthig seyn, dem Verfasser weiter zu folgen, da dieselbe Veränderung des Fragepunktes allen seinen weitern Erörterungen zum Grunde liegt. Am allerwenigsten aber kann man begreifen, was die Nachweisung über den Verfall der Malerey hier bedeute, da dem Verfasser dieser Abhandlung nie in den Sinn gekommen, einen ähnlichen Bestand derselben anzunehmen. Ja gerade der Umstand, daß die Alten den Verfall der Malerey selber anerkennen, dagegen von einem Verfall der Plastik nichts wissen, daß sie den spätern Malern nur in untergeordneten Dingen auch ein Verdienst lassen, während sie die bessern Plastien, Toreuten, Erzgießer und Marmorarbeiter ihrer Zeit den Alten gleich stellen, mußte Hrn. K. O. Müller schon allein zeigen, welch eine falsche Stellung er eingenommen hat, und wie vergeblich er sich bemüht, das unhaltbare Bollwerk der alten Archäologie mit den Waffen einer Gelehrsamkeit zu behaupten, die eines bessern Gebrauches würdig sind. Nicht glücklicher ist sein Widerstreit gegen die auf uns gekommenen lautersten Urkunden griechischer Kunst aus römischen Zeiten, und die aus ihrer hohen Vortrefflichkeit nothwendig hervorgehende Schlußfolge für den unveränderten Bestand des alten Flors der Plastik. Da soll die Kunst nicht producirt, sondern reproducirt haben, als ob ihre freye Thätigkeit je ohne Nachahmung, oder ihre Nachahmung je ohne freye Thätigkeit gewesen wäre. Da ist der Mythenstoff für die spätere Zeit etwas Gleichgültiges geworden, und „doch soll man glauben, daß die Künstler in dieser Zeit mit demselben Enthusiasmus gearbeitet, von welchem getrieben Phidias die Götter und Heroen seiner Heimath erhob?“ S. 154. In der That kann ein wahres Kunstwerk, sey es in Rede oder Marmor, nicht anders als durch Enthusiasmus entstehen. Es ist ein Liebesrausch, der es zeugt, und wenn die schöpferische Wärme des Gemüthes es nicht durch-

Warum denn nicht?

strömt, bleibt, wie das Wort des herzlosen Dichters, auch der Marmor kalt und ohne Leben. Muß aber der Künstler an die Wirklichkeit der Wesen glauben, die er im Geiste trägt, um sich für sie zu begeistern? Hat Raphael sich die Galathea als lebende Nereide gedacht, als er sie zum Schmucke eines römischen Palastes an die Wand der Farnesina wie im Fluge der lautersten Begeisterung zu derselben Zeit hinzauberte, wo er ihr gegenüber die Transfiguration auf der Staffeley hatte? und sind nicht oft gerade die lautersten Gebilde, die sich abgesondert von dem Wirklichen aus dem Herzen und Geiste des Künstlers erheben, es zu allen Zeiten gewesen, die ihn am meisten erhoben und erwärmt haben? Das Daseyn von Werken, wie der Apollo von Belvedere, der Torso, der Laokoon, der Koloß von Monte cavallo, der Nil und Tiber, der Barberinische Faun, zeugt eben von jenem allein durch die Vortrefflichkeit und Größe des künstlerischen Gemüthes bedingten Enthusiasmus; und es ist seltsam, daß ein Kunstrichter, als welcher doch Hr. Müller hier erscheint, durch irgend ein Abstractum einer von ihrem Heimathsboden losgerissenen Kunst, oder von einer „lebenswarmen religiösen Phantasie" sich abhalten läßt, jene Grundbedingung alles artistischen Schaffens da wo sie vorliegt anzuerkennen. Ja es gränzt an Verblendung, wenn man mit dem Blicken auf solche Werke von den spätern Künstlern nach Phidias, Polycletus, Myron, Skopas, Praxiteles sagen kann: „Ihre Nachahmung geht nicht aus dem Vorhandenseyn desselben Geistes, sondern aus dem Bewußtseyn des Mangels an eigener schöpferischer Kraft und aus dem Bestreben, diesen Mangel durch Studium des Vorhandenen zu ersetzen, hervor.

Wie aber fast in allen Theilen seiner Bestreitung, begegnet Hrn. Müller auch hier, daß er am Ende den Ansichten, die er zu bekämpfen ausgeht, sich nahe gezogen fühlt, oder ihnen Vorschub leistet. „Ein glänzender Beweis," sagt er S. 155, „nicht nur für große Kunstfertigkeit, sondern auch für einen hohen Aufschwung der Kunst in später Zeit bleibt Antinous, und wahrhaft bewunderungswürdig ist es, nicht wie diese und jene

Statue so trefflich ausgeführt, sondern vorzüglich, wie derselbe eigenthümliche Charakter in so verschiedenen Stufen als Gott, Heros, Mensch eben so übereinstimmend wie verschieden dargestellt worden ist. Man sieht daraus, daß ein Hauptstück der Kunst, eine bestimmte äußere Erscheinung mit einem idealen Wesen im Geiste zu vereinigen, und beydes dann in organischer Einheit, so in sich übereinstimmend wie ein Wesen der Natur darzustellen, damals noch nicht verloren war." Aber gemeiniglich kehrt nach solchen klaren Augenblicken sogleich die Befangenheit zurück, mit welcher die veraltete Weise auch seinen lichten Geist umschränkt hält. Wenn z. B. er oben S. 151 durch den Plinius sich genöthigt sieht, den Zenodorus, welcher den Koloß des Nero gegossen, als einen Meister anzuerkennen, welcher keinem der alten Plasten und Toreuten nachgestanden, so sucht er mit einer bildlichen Redensart der Folge dieser Anerkennung für die Zeit des Nero zu entschlüpfen. Zenodorus „steht selbst, wie ein Koloß in seinem Zeitalter", und nachdem in der eben angezogenen Stelle dem Bestand einer lebendigen und schaffenden Kunst auch im Zeitalter des Hadrian Zeugniß gegeben worden ist, wird diese Fertigkeit, welche sich als ein Theil der großen, von uns dargelegten und als ihr glänzender Schluß natürlich darstellt und erklärt, eine seltsame und gewissermaßen unnatürliche genannt. Wir aber müssen die ganze lange Auseinandersetzung des Verfassers gerade darum eine seltsame und unnatürliche nennen, weil er mit ihr in den Fall kömmt, die wichtigsten Seiten und Eigenthümlichkeiten seines Gegenstandes nicht erklären zu können. Sein Weg hat ganz eigentlich, wie man es nennt, in einen Sack geendet, aus dem allein zu kommen ist, wenn man umkehrt. Dazu scheint sich der Verfasser auch in der That entschließen zu wollen. Er ist auf S. 87. unserer Anmerkungen zu der nähern Erklärung über gleichartige Plastik zwischen Perikles und Hadrian gestoßen. Erst jetzo scheint ihm der Sinn der Abhandlung deutlich und das Ganze zulässig zu werden. Auch die Nachahmung des durch große Meister Geheiligten, welche wir als die bewah-

rende Kraft der Plastik dargestellt haben, wird von ihm in dieser Eigenschaft anerkannt; indeß nun schon vertraut mit der Art des Verfassers werden wir zu besorgen haben, daß er plötzlich umwendet, und sich selber wieder in den Weg tritt. „In der That, sagt er S. 156, bildet diese Achtung vor dem Bestehenden, diese stätige Fortsetzung des von den Vorfahren Begonnenen, dieses tiefe Eindringen in die Gedanken und Gefühle der frühern Meister, so daß sie mit den eigenen unzertrennlich verwachsen, einen charakteristischen Hauptzug der alten Kunst und Literatur, und gewiß auch eine Hauptstufe zu ihrer Größe.“

„Indeß ist leicht zu fürchten, daß wir unter den zweydeutigen Namen der Nachahmung sehr verschiedene Thätigkeiten befassen, und zum Nachtheil der geschichtlichen Wissenschaft mit einander verwechseln. Auch jene Meister hatten den höchsten Respect vor den Werken der Vorgänger, wie Lysippus, ehe neue Proportionen einführte, nach der Erzählung mehrerer Schriftsteller den Doryphorus des Polyklet auf das Allersorgfältigste studirte; aber dieser Respect ging offenbar daraus hervor, daß in ihnen derselbe Geist, welcher jene bewegt hatte, noch immer lebendig war, so daß ihnen das Vortreffliche wie ein Theil ihres eigenen Wesens und als das äußere Gegenbild ihres innern Strebens entgegenkam. Ihr Kunstleben war ein natürliches Fortleben des von den Vorgängern begonnenen, welches daher auch nie als eine bloße Wiederholung des vorigen, sondern als eine neue Entwickelung desselben nach verschiedenen Seiten erscheint, bis ein gewisser nothwendiger Kreis durchlaufen, und die Hauptrichtungen der hellenischen Kunst allseitig dargestellt waren. Dieß ist die Ansicht, welche aus einer unbefangenen Betrachtung der Folge: Phidias, Polyklet, Myron, Skopas, Praxiteles, Lysippus von selbst hervorgeht. Ganz anderer Natur ist aber offenbar die Nachahmung der Spätern, die auch äußerlich von jenen alten Meistern durch eine große Kluft getrennt sind. Sie geht nicht aus dem Vorhandenseyn desselben Geistes, sondern aus dem Bewußtseyn des Mangels an eigener schöpferischer Kraft und aus dem Be-

streben, diesen Mangel durch Studium des Vorhandenen zu ersetzen, hervor, gerade wie Apollonius und Kallimachus sich im Gefühle, keine neuere Formen schaffen zu können, Homers Sprache und Bilder durch Lektüre und selbst gelehrte Forschung aneigneten. Diese Nachahmung lernt eine beynahe schon fremd gewordene Sprache mit Virtuosität sprechen, und bringt es allerdings zuletzt dahin, die Werke der frühern täuschend nachzuahmen, wie Zenodorus zwey Becher des Kalamis so treu nachbildete, daß man kaum einen Unterschied fand. Sie vermag sogar vielleicht im Einzelnen die Erzeugnisse der eigentlichen Kunstzeit zu überbieten; aber sie wird schwerlich ihrer Nation und Zeit eine neue Welt von Gefühlen und Ideen durch die allgemein verständliche Sprache einer lebendigen und innigen Auffassung der Natur mittheilen, und in den Zeitgenossen eine der die Seele des Künstlers erfüllenden Begeisterung entsprechende und entgegentretende Gefühlsstimmung erwecken."

Auf diesem Standpunkt angekommen, wird man leicht übersehen, zu welchen Irrungen der Versuch, die Ergebnisse dieser Abhandlungen abzuwenden, die Vertheidiger des Hergebrachten in der Archäologie geführt hat. Ein Theil erkennt die hohe Vortrefflichkeit und Originalität der hier in Frage kommenden Werke, glaubt jedoch ihren späten Ursprung gegen die offenbarsten Zeugnisse und sichersten Analogien fortdauernd läugnen zu können, und gewährt das Schauspiel einer gegen Historie und Kritik erfolglos ringenden Verlegenheit oder Erbitterung; Andere, fähiger, Historisches zu unterscheiden und anzuerkennen, geben den spätern Ursprung wenigstens der meisten zu, gehen aber darauf aus, sie wie in der Zeit so in ihrem Werthe gleich tief herabzusetzen. An ihrer Spitze sehen wir Herrn Müller. Denn Aergeres ist wohl jenen großen Meistern nichts nachgesagt worden, als was man eben gelesen. Von ihren Zeitgenossen mit ihren Werken den besten Künstlern des frühern Alterthums an die Seite

gesetzt, werden sie hier als solche bezeichnet, denen schöpferische Kraft so gut wie ganz gefehlt habe. Gleich dem Apollonius und Kallimachus gegenüber dem Homer haben sie das Gefühl keine neuen Formen schaffen zu können, und haben trotz diesem Gefühle jene Werke vor Aller Augen hingestellt, deren Neuheit durch die Genialität, mit welcher sie gedacht und ausgeführt sind, noch verherrlicht wird. Denn auf sein Wort werden wir diesem Kunstrichter wohl nicht glauben, daß ein solcher Apoll wie der Vatikanische in früherer hellenischer Zeit müsse vorhanden gewesen seyn, weil er sich im Cirkel drehend voraussetzt und fordert was er beweisen soll, und von allen Zeugen verlassen nicht beweisen kann. Der Schluß wird nach dem Geschmacke dieser Zeit Manchem schön und geistreich dünken; mir aber scheint „eine neue Welt von Gefühlen und Ideen" nicht weniger als „die Sprache einer lebendigen und innigen Auffassung der Natur" oder „das Geschäft der Künstler, jene Welt durch diese Sprache den Zeitgenossen mitzutheilen," eine Reihe ganz widerstrebender und naturwidriger Vorstellungen; und noch weniger will mir gelingen, mir „eine der die Seele des Künstlers erfüllenden Begeisterung entsprechende und entgegenkommende Gefühlsstimmung" klar zu denken, in welcher Phrasis die Harmonie des Gedankens von der Harmonie seiner Darlegung noch übertroffen wird. Denn was mag wohl eine Begeisterung seyn neben einer Gefühlsstimmung, die ihr nicht nur entspricht, sondern auch entgegenkömmt? Dergleichen ästhetische Blüthen, deren wir schon mehrere im Garten des Herrn K. O. Müller gebrochen haben, mögen für die Liebhaber sehr erquicklich seyn; mir scheinen sie Symptome einer jetzt epidemischen und sehr bedenklichen kunstphilosophischen Seuche, bey der nichts Festes in den Geistern bleibt, sondern alle Gedanken und Ansichten in Phantasmata und Allgemeinheiten verdünnt, sofort aber beym leisesten Anstoß in einen Schwall aufgelöster und sich widerstrebender Redeweisen abgeführt werden. In dieser Welt nun von Ideen, die mitgetheilt wird, und der Begeisterung, welcher eine Gemüthsstim-

mung entgegenkömmt, ist ihm die ganze Untersuchung ausgegangen.

Daß die Künstler im Zeitalter des Phidias die Vollender der Kunst sind, daß sie die Ideale der Götter und Helden in bewunderungswürdigen Musterbildern darstellten: dieses haben sie allerdings vor den Spätern voraus; aber wer sagt uns, wie viel davon ihrem Geiste, und wie viel dem Verdienste der unmittelbaren Vorfahren zukömmt? Und wer weiß nicht, wie viel sie dem Geiste ihrer Zeit, dem Aufschwung ihres Volkes verdankten? Doch das ist für unsere Sache gleichgültig. Allerdings war eine große Zeit nöthig, die Künste zu ihrer idealen Höhe zu heben; aber nachdem die Bahn gebrochen, nachdem die Mittel und Wege von großen Männern gezeigt, war und ist es noch jetzt dem ihnen an geistigen Vermögen ebenbürtigen Manne, welches auch seine Zeit sey, möglich, in ihrem Geiste, d. h. nachbildend und schaffend zu arbeiten, und durch seine Werke seinen Ruhm dem ihrigen gleichzustellen, eine Ansicht, bey der weder den alten Meistern die Ehre der Erfindung, so weit sie ihnen gebührt, geschmälert, noch die Verdienste der Spätern zur geistesarmen Nachahmung herabgesetzt werden.

Uebersieht man nun die Masse von unbegründeten Meinungen, Fehlschlüssen und ungerechten Urtheilen, welche Müllers Arbeit bey vielem Schönen im Einzelnen entstellt, so wird man Anfangs in Verlegenheit seyn, zu erklären, wie so viel Unsegen über einen Mann von so viel Geist und Gelehrsamkeit gekommen sey; aber bald das ganze Geheimniß dieses verzeichneten und verzogenen Bildes der griechischen Archäologie in jener oben dargelegten Ansicht von demjenigen finden, was ihm ein organisches Leben und eine organische Entwickelung ist. Nach ihm sproß, wie das Gewächs aus dem Schooße der Erde, die plastische Kunst aus dem Geiste der Griechen ohne Beymischung fremder Stoffe, Vorstellungen und Bestrebungen, und nur von der innern Kraft und Eigenthümlichkeit des Bodens getrieben hervor. Wir haben gesehen, mit welcher rücksichtlosen

Beharrlichkeit er, durch den falschen Schein dieser vorgefaßten Meynung getäuscht, gegen Geschichte, Ueberlieferung und die Sichtbarkeit und Greifbarkeit der Erscheinungen sie geltend zu machen sucht, und wo er über die Schwierigkeiten nicht ganz hinweg kann, z. B. bey dem langen Beharren in alterthümlicher Form, den natürlichen Trieb und das organische Leben in eine Starrsucht versenkt, die er so lange dauern läßt, bis „das Schicksal erfüllt," und die Zeit des neuen Lebens erschienen ist. Diese Ansicht, auf die Zeit der Entwickelung griechischer Kunst übergetragen, scheint nun hier zwar auf ihrem rechten Boden; denn jetzt doch, wird man sagen, ist nicht an fremden Einfluß zu denken, jetzo doch entsprang Alles aus dem griechischen Geiste, getrieben durch die damals wirksamen Kräfte, gezeitigt durch die damals über Attika leuchtende Frühlingssonne, hervor. Ganz gewiß wird Niemand den Griechen jene Selbstherrlichkeit verkümmern wollen. Nur aber hat es der Verfasser übersehen, daß schon damals der menschliche Geist wie auf andern Gebieten so in der Kunstbildung zu seiner Freyheit gelangt, das heißt, zu dem Vermögen gekommen ist, durch Hülfe der einmal erschienenen Kunst und gewonnenen Einsicht auch außer dem Kreise jener Begünstigungen und Verhältnisse, auf seine schöpferische Kraft gestützt das Aehnliche, ja das Gleiche zu erzeugen. Statt diese Macht des Genius, welcher sich, wenn nur nicht von der Gunst äußerer Umstände und dem Urtheile der Zeitgenossen verlassen, siegreich über den Wechsel der Zeit zu erheben und seiner selbst sich bewußt auch unter fremdem Himmel und bey fremden Menschen in ursprünglicher Schönheit sich zu offenbaren weiß, mit Unbefangenheit, in ihr aber den Adel und die Göttlichkeit menschlicher Natur anzuerkennen, spinnt er seinen Faden der organischen Entwickelung weiter fort, und da dieser eben abreißt, wo nichts mehr zu entwickeln scheint, etwa mit Lysippus, ist er auch am Ende; und wenn ihm die Nachricht von Künstlern, welche bis zu Nero's und Titus Zeiten als der größten Meister würdig und ihnen in ihren Werken gleichstehend bezeichnet werden, unterstützt von den sie bestätigenden Werken, entge-

gentritt, hilft er sich damit, wie wir gesehen haben. Wir aber werden uns für die Mühe dieser Erörterungen belohnt achten, wenn wir wie andere Leser seines Sinnes, so besonders ihn über den unhaltbaren Theil seiner Vorstellungen zur Besinnung gebracht und bewogen haben, den verkannten großen Meistern und der freyen unbefangenen Geschichtsforschung sein Unrecht, wenn auch im Stillen abzubitten.

Noch aber müssen wir Hrn. Hirt einige Augenblicke widmen, welchen natürlich noch mehr als alles Andere befremdet zu hören, „daß die vervollkommnetste Kunst der Griechen in stätem Streben und ohne Rückgang ein so langes Leben durchlaufen habe." „Die Meynung," fährt er S. 255 fort, „war bis dahin, daß die Kunst der Griechen selbst in ihrer Vervollkommnungsperiode nur allmählig bis auf ihren höchsten Gipfel stieg, daß sie alsdann allmählig wieder sank, bis ein glücklicher Zustand sie wieder erweckte, und zu neuer Blüthe belebte; daß aber diese zweyte Blüthe der ersten nicht gleich zu setzen sey, und sodann auch diese Nachblüthe allmählig wieder ausartete und erstarb. Dergestalt gab es ein Wogen in der Kunst, wie in der Natur, was sich aber nur recht erfassen läßt, wenn man das Geschichtliche zu Rathe zieht."

Man wird, mehr an Hrn. Hirts Styl gewöhnt, nun schon leichter über seinen disparaten Ausdruck hinwegkommen, und mit möglicher Geduld in dieser Phantasmagorie sich seine rhetorischen Bilder in einander wandeln sehen; zuerst, wie die Kunst auf einen Gipfel steigt und dann sinkt, hierauf aber zu einer Blüthe oder Nachblüthe wird, die glückliche Zustände wieder beleben, bis sie, die Blüthe, ausartet, um sich im Ganzen als ein „Wogen" darzustellen, was sich „erfassen" läßt, wenn man die Geschichte „zu Rathe zieht." Das geschieht nun, „doch auf einem Umwege, oder vielmehr auf einem bekannten Wege, um dann den Faden für unsere Ansicht desto leichter wiederzufinden." — Dieser Umweg oder vielmehr bekannte Weg, den Hr. Hirt, die Gedanken so schön wie die Gründe verbindend, einschlägt, um den Faden für sei-

ne Ansichten — zu suchen? gar nicht, oder zu finden? auch nicht, sondern wiederzufinden, und zwar desto leichter, führt ihn an Nicola Pisano vorbey zu Ghiberti, Michel Angelo, Algardi, Bernini, auch zu Canova, dem eine „antikisirende Gehaltlosigkeit" angeheftet wird, zu Thorwaldsen und Rauch, den ein „vorzüglich" über den Dänen hinausstellt; beyden wird ein Compliment gemacht, daß sie nämlich die Kunst „besser ergreifen." Beyden edlen Männern wünschen wir einen verständigeren Lobredner, dem Dänen sowohl als dem Deutschen, welcher, wie wir hier ersehen, die Kunst besser ergriffen als Canova, „durch die Verbindung eines sorgfältigen Naturstudiums" in dem Portrait, worin sich „der antike Geist der besten Zeit ausspricht." Dieser Umweg nun hat den großen Vorzug, daß er für die Sache, von welcher es sich hier handelt, gar keinen Punkt der Vergleichung bietet; doch eben deßhalb gelangt Hr. Hirt „um desto sicherer" auf sein Gebiet zurück, auf dem er, wie wir wissen, die unvereinbaren Dinge zu vereinbaren liebt. Dissociabiles consociare amat. Sofort werden [illegible] den 6 Epochen der neuen Kunst, die er unterschieden hat, eben so viele der alten entgegengestellt, deren erste von den ägyptischen Ansichten ausgeht, die zweyte mit Kallon beginnend im Naturstudium fortschreitet und bis Phidias geht; die dritte oder Vervollkommnungsperiode (welch ein Wort!) treibt sich durch mehrere Generationen fort, bis sie im Zeitalter Philipps und Alexanders den Scheitelpunkt ihrer „vollendeten Größe" erreicht. Hierauf kömmt eine vierte Epoche, mit des Plinius cessavit deinde ars an der Spitze, unter welchen Worten Plinius „nur eine verminderte Art, wie jetzt die Kunst betrieben zu werden anfing, verstehen konnte." Diese den strengsten Gesetzen der Latinität gemäße Deutung wird nun näher dahin bestimmt, daß an die Stelle des strengern Studiums und des Wetteifers jetzt Oberflächlichkeit und Streben nach Gunst getreten, die Kunst, namenlos umhergetrieben, immer mehr verweichlicht worden und gesunken sey, und was Hr. Hirt noch sonst für bittern Saft

aus seiner Hypothesis saugt, um ihn dann den armen Meistern dieser schlimmen Zeit aufzustreichen, welche das Unrecht hatten, die mediceische Venus, die Thespiaden, nach ihnen auch den Torso, den Laokoon und den Faun zu liefern.

In der fünften Epoche lebte die Kunst nach Plinius, wie ihn Herr Hirt versteht, wieder auf, aber wo? und wie? zu Rom „in den Monumenten des Metellus, welche die Athener Timarchides, Polykles und sein Bruder geschmückt haben.“ — „Auch Timokles war ein Athener, und so scheint es, daß hauptsächlich Athen jene Künstler nach Rom sandte, denen man ein neues Aufleben der Kunst verdankte;“ doch — Plinius muß es wieder bezeugen — sie waren longe quidem infra praedictos, probati tamen. Dann kömmt die Epoche der Abnahme unter Hadrian. — Man wird in dieser Zusammenstellung nicht eine Bestreitung oder Widerlegung der oben dargelegten Ansichten, sondern eben nur wieder das alte haltlose Bild der frühern Archäologie von Neuem finden, nur daß Herr Hirt ihm die ägyptische Kalantika oder Kappe seiner Erfindung aufgesetzt und die bedeutsamen Beywörter, mit welchen Heinrich Meyer alle die Style vom Gewaltigen bis zum Reizenden begabt, übergangen hat. In der „Vervollkommnungsepoche“ waltet noch unerschüttert der alte Wahn, daß die Kunst, welche nach einstimmigem Zeugniß in den Werken des Phidias und Polyklet ihre Vollendung erreichte, nach ihnen noch ein Jahrhundert und darüber steigt, um unter Lysippus ihren „Scheitelpunkt“ zu ersteigen. Hier hat K. O. Müller in seiner Beurtheilung der Meyerschen Ansichten a. a. O. XXXIX. das Unhaltbare der Vorstellungen und die Eigenthümlichkeit der Künstler zwischen Phidias und Lysippus mit eben so richtigem Urtheile als fruchtbarer Gelehrsamkeit aus den Nachrichten und dem Charakter ihrer Zeit entwickelt, und hoffentlich wird in Zukunft Niemand mehr mit jenen alten Fabeln als mit erprobter Weisheit sich dem Publicum blosstellen. Nur darinn leidet die genannte Darstellung von Müller an Einseitigkeit, daß er neben der größern Weichlichkeit und Anmuth der Werke des Praxiteles und Lysippus den Sinn für das Große der Perikleischen Zeit so gut wie verschlossen, daß

er statt einer Bereicherung der Kunst durch neue Formen und Stoffe ein allgemeines Verweichlichen derselben annimmt.

Was aber von Hirt, angeblich nach Plinius, über das Aufhören der Kunst gesagt wird, beruht auf der ganz grundlosen Verwerfung derjenigen Ansicht, nach der Plinius, welcher in jenem ganzen Abschnitt von der Statuaria handelt, in cessavit deinde ars allein diese, demnach die aeris fundendi scientia, verstehen konnte, keineswegs die ganze bildende Kunst. Wohin sofort Herr Hirt mit jenen willkürlichen Ausdehnungen komme, zeigt sich gleich darauf: die Kunst wird wieder belebt, also war sie todt, oder doch sterbend? Das geschieht durch Athenäer, also Künstler der attischen Werkstätte, die nach Rom kommen. Wie nun sollen wir das denken? War die Kunst in Athen todt, d. h. gab es damals in Athen keinen namhaften Künstler, wie kamen die Römer dazu, sie nach Rom zu rufen? und kamen sie als ausgezeichnete Künstler dahin, wie konnten sie die Kunst daselbst wieder beleben, welche in Rom zuvor nie gelebt hatte, in ihnen selbst aber nicht gestorben war? Anderes aber hat Herr Hirt gegen die Sache im Ganzen nicht vorgebracht, denn gleich nach jener Erörterung kommen vermischte Bemerkungen über die Abhandlungen, aus denen ich, was der Berücksichtigung oder Widerlegung werth schien, bereits in den Noten aufgenommen habe. Dieß also sind die Mittel und die Waffen, mit denen die alte Archäologie in ihrer lautersten Gestalt bey Mayer, mit dem ägyptisirenden Spätfrühling bey Hirt, und mit dem vorgeblichen Principe des organischen Lebens bey Müller gegen die hier der öffentlichen Beurtheilung von Neuem übergebene Ansicht zu Felde liegt. Möge sich auch diesem Widerstreite der Meynungen, der immer der Umgestaltung überlieferter Ansichten zur Seite geht, die Eris als eine heilsame erweisen; τὸ δ' εὖ νικάτω!

Zweyter Nachtrag
zur dritten Abtheilung.

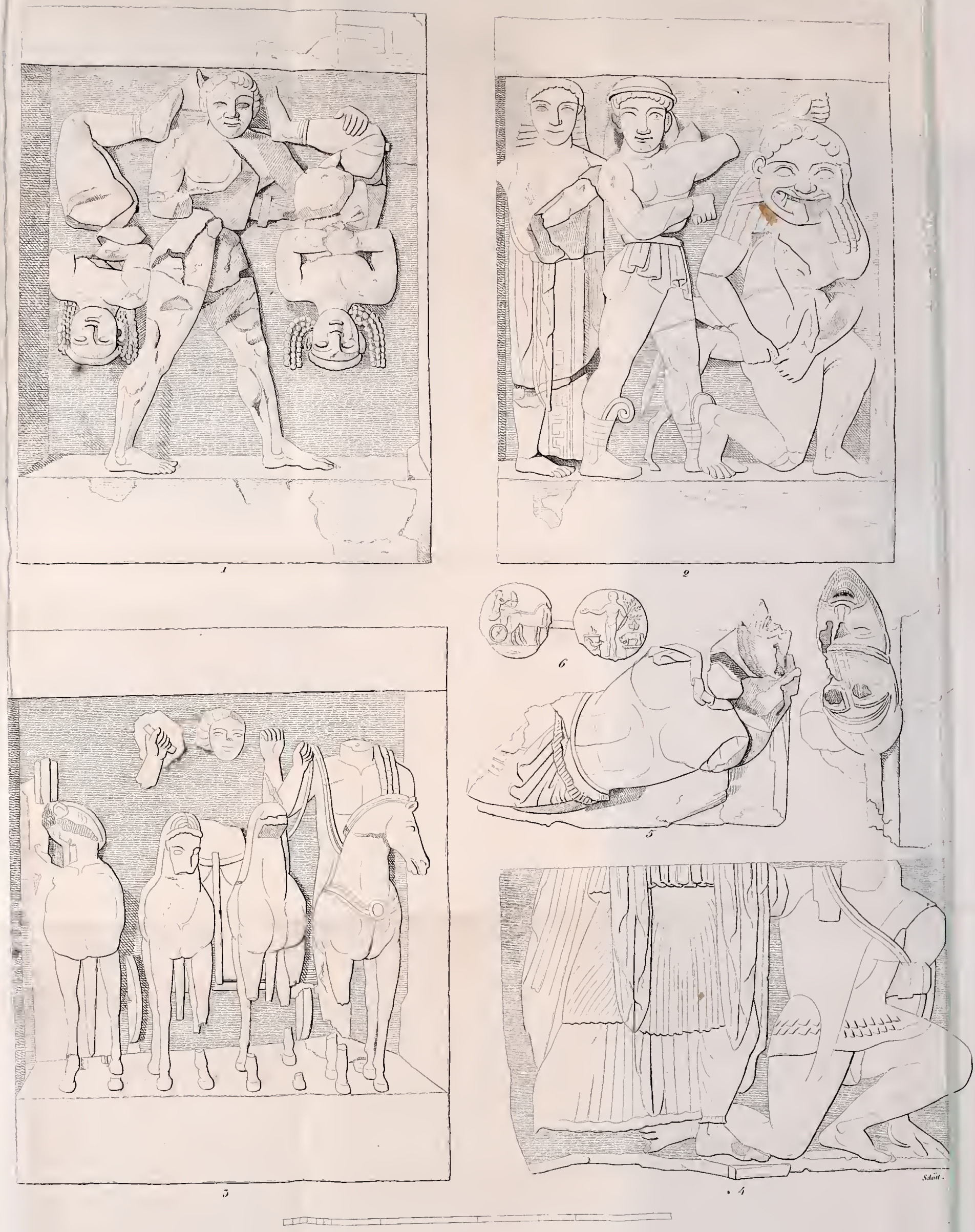
Mit dem Vorhergehenden ist der Gegenstand dieser Schrift zwar abgethan und die Untersuchung geschlossen; da sie indeß, wie man gesehen, mit einer ganzen Heerschaar abweichender Lehren und Ansichten im Streite liegt, so wird es der Führung ihrer Sache ganz gemäß erscheinen, wenn der Verfasser außer den Abhandlungen und ihrem Rüstzeug in Anmerkungen und Zugaben von seinen andern archäologischen Arbeiten noch einige, erweitert, verbessert oder im Auszug hier wieder aufnimmt, durch welche einzelne Lehren des Werkes gestützt und geschirmt werden.

1.

Ueber die altdorischen Bildwerke von Selinunt.

(Hierzu Tafel 1.)

Die in dem ersten Abschnitt dieser Schrift enthaltenen Untersuchungen, nach welchen der altheilige Styl der griechischen Sculptur bis gegen die 50 Olympiade in unveränderter Starrheit und Eigenthümlichkeit bestand, haben durch die in Selinunt entdeckten altdorischen Bildwerke eine eben so unerwartete als wichtige Bestätigung gefunden. Ich benütze deßhalb mit Vergnügen die Gelegenheit, welche mir die Theilnahme meines verehrten Freundes, des Hrn. Geh. Rathes von Klenze, an dieser archäologischen Arbeit bietet, von jenen Bildwerken fünf


1
2
6
5
3
4
Schütt.

Tafeln, die einzigen, welche sich aus den Trümmern genügend herstellen ließen, in den mit größter Genauigkeit und charakteristischen Wahrheit ausgeführten Zeichnungen bekannt zu machen, die er aus Sicilien mit sich gebracht und mir zu diesem Behufe überlassen hat. Füglich schicken wir eine Zusammenstellung desjenigen voraus, was über Fund, Inhalt und Styl derselben, so wie über die Zeit ihres Ursprungs öffentlich ist verhandelt worden.

Die erste, den architektonischen und archäologischen Kenner in gleicher Weise bewährende Nachricht darüber verdanken wir in Deutschland dem eben genannten Gelehrten, welcher in einem Schreiben an den Herausgeber des Kunstblattes 1824. Nro. 69. 76. darüber in folgender Weise berichtet:

Palermo den 20. Dec. 1823.

Ich beeile mich Ihnen, werther Freund, Nachricht von einer Entdeckung zu geben, welche in der Geschichte der hiesigen Alterthümer Epoche machen wird, und überhaupt für die Kenntniß altgriechischer und sicilischer Kunst höchst wichtig ist.

Im vergangenen Sommer unternahmen es zwey englische Architekten, William Harry und Samuel Angell, in den berühmten Tempelruinen von Selinunt Nachgrabungen anzustellen, und ein reicher Fund von Bildhauerwerken, architektonischen Fragmenten und gemalten Zierden belohnte sie dafür. Der eine dieser Forscher (Harry) mußte das Unternehmen in Selinunt selbst mit dem Leben büßen, indem ein durch Hitze, Anstrengung und böse Luft erzeugtes Fieber ihn hinwegraffte. Sobald die Regierung von den Ergebnissen dieser Nachgrabungen Kunde erhielt, ward Beschlag auf das Gefundene gelegt. Hiehergebracht wurden die Fragmente der kleinen Sammlung der Universität einverleibt, woselbst auch ein großer Theil dessen, was der Engländer Faghan früher schon in den Ruinen von Tyndaris fand, aufgestellt ist.

Da ich schon in Rom und Neapel von diesen Selinuntischen Bildhauerwerken gehört hatte, so beeilte ich mich, kaum hier angekommen, dieselben zu sehen, und theile Ihnen hier eine kurze Be-

schreibung derselben mit, welche ich, wenn ich die Ruinen, denen sie angehören, und zu denen ich morgen abreise, erst gesehen und untersucht haben werde, vielleicht noch vervollständigen kann.

Die gefundenen Werke gehören zwey dorischen Tempelruinen an, deren eine innerhalb der Citadelle oder Akropolis, die andere außerhalb derselben an dem jetzt sogenannten Orti dei Pileri liegt.

Nebst einer großen Anzahl kleiner Fragmente, als Hände, Füße, Gewandstücke und vier Köpfe, sind hier drey Basreliefs gefunden worden, welche für Metopen gehalten werden. Alle diese Werke sind aus einem ziemlich verdichteten Kalkstein oder Tuff, welcher aber an mehreren Stellen bedeutend durch Verwitterung gelitten hat. Der Styl ist der der altgriechischen Schule; und obwohl ich es hier noch nicht übernehmen mag, denselben genauer, nach Ort und Zeit, festzusetzen, so kann man doch eine bedeutende Aehnlichkeit mit den berühmten äginetischen Werken nicht mißkennen. Jedoch ist die Arbeit unendlich viel roher, die Stellungen viel unnatürlicher und die Formen noch viel mehr conventionell.

Von den drey Stücken, welche für Metopen gelten, sind zwey so weit erhalten, daß über ihr Maß und ihre Form im Ganzen kein Zweifel obwaltet; das dritte Stück aber scheint wohl nur durch Restauration eine ähnliche Gestalt und Größe erhalten zu haben.

Jene zwey Metopen nun sind flach, oben und unten aber mit einer viereckigen Platte versehen, deren untere, worauf die Figuren stehen, dem Architrav, die obere aber schon dem Kranzgesimse, als jenes Band, welches die Krönung der Triglyphen bildet, und auch über den Metopen hinwegläuft, angehört. Das untere Band ist 9½ Zoll, die Metopenfläche 3 Fuß 8½ Zoll, und das obere Band etwa 8 Zoll hoch, die ganze Breite der Stücke 3 Fuß 9 Zoll, der Vorsprung des Bandes, worauf die Figuren stehen, ist etwa 6 Zoll. Auf der obern Platte des ersten Stückes sieht man noch deutliche Spuren eines roth gemahlten Mäanders. Dieses erste Stück enthält drey Figuren, welche ohne Zweifel in der Mitte stehend den Hercules Melampygos, und die beyden

Söhne der Thia, Passalus und Alkmon, darstellen. Der Held, dessen Figur etwa 3½ Fuß hoch, von dickem Körperbau, und mit ganz freygearbeiteten Beinen dargestellt ist, steht wie gesagt in der Mitte, mit dem Obertheile des Körpers ganz en face, die Schenkel und Beine aber ganz im Profil gewendet, so daß die Füße in paralleler Richtung gerade voreinander stehen. Der Kopf hat einen lächelnden affectirten Ausdruck, besonders im Munde, ist bartlos, und das eine noch erhaltene Auge scheint geschlossen, oder doch nur sehr wenig geöffnet. Die Haare sind über der Stirn regelmäßig gelockt. Der Körper, an welchem besonders eine ungeheure Fülle der Theile bemerkbar ist, welche dem Helden hier das Epithet leihen, und worin er mit den Figuren altsicilischer Vasen übereinkommt, scheint völlig nackt zu seyn, und man bemerkt, quer hinter dem Rücken hängend, nur das kurze Schwert, dessen Tragband quer über die Brust nur mit einem rothgemahlten Streifen angedeutet ist. Eine Hand hält er auf der Brust, mit der andern eine der Nebenfiguren. Diese hängen völlig gleich und regelmäßig rechts und links hinab, mit gebogenen Knien und über der Brust gekreuzten Händen. Um die links befindliche hat Hercules den Arm geschlungen, so daß die Hand über den Knieen minder sichtbar wird; die rechts aber hat nur die Fersen auf der Schulter des Helden, ohne daß man die Lanze noch sehe, welche sie eigentlich nach der Erzählung des Tzetzes schwebend erhält. Die Köpfe sind äußerst unförmlich, und überdem noch stark verwittert. Die Haare sind minder regelmäßig gelockt, und auf jeder Seite hängen, sich überwerfend, drey Flechten herab. Beyde Figuren sind ebenfalls ganz nackt, und man bemerkt nur um die Knöchel der Füße und über den Knieen Bänder oder Fesseln. Obwohl in allen diesen Figuren noch keine Spur von eigentlicher Charakteristik, Schönheit der Form oder Ausdruck zu finden ist, so bemerkt man doch schon die rohesten Anfänge jenes Styles, dessen strenge und folgerechte Entwicklung die griechische Kunst auf den höchsten Gipfel der Vollendung führen sollte, nebst jenem Sinne von regelmäßiger gewissermaßen architektonischer Anordnung der Bildwerke, welche der Architektur zum Schmuck dienten.

Die zweyte Metope stellt den Perseus vor, welcher der Meduse das Haupt abschneidet, und dabey von der Athene unterstützt wird. Der Held von Mykene, wieder mit ungeheuren Hintertheilen dargestellt, steht auch wieder in der Mitte des Ganzen, so daß der Kopf und Oberleib ganz en face, der Untertheil aber von der Seite erscheint. Auf dem Kopfe hat er über einer regelmäßigen Lockenfrisur den Flügelhut. Der Ausdruck des Gesichtes zeigt wieder jenes eigenthümliche Lächeln, und die Augen sind, wie es hier die Handlung verlangt, völlig geschlossen. Den Harnisch kann man nicht bemerken, vom Nabel bis unter die Scham hinab aber hängt ein regelmäßig und flach gefaltetes Stück Zeug. An den Beinen bemerkt man die Knemiden, welche aber schon tief unter den Knieen mit einer hornähnlichen Ausbiegung endigen und mit der Fußbekleidung ohne besondern Absatz zusammenlaufen. Mit dem linken Arm packt er die Meduse an den Haaren des Oberkopfes, mit der rechten hält er das kurze Schwert, womit er ihr das Haupt abschneidet. Sie kniet mit dem rechten Beine und stützt das linke in gebogener Stellung auf den Boden. Der Obertheil des Körpers ist wieder ganz en face, der Untertheil aber im Profil gesehen. Das Haupt ist scheußlich, mit weitgeöffneten Augen, deren Pupillen gemahlt sind, kleiner Nase, und ungeheurem, geöffnetem, breitgezogenem, und mit großen Zähnen versehenem Munde, aus welchem die Zunge lang hervorhängt. Die Haare sind über der Stirn regelmäßig gelockt, und hängen in Flechten tief auf die Schultern herab, aber man bemerkt keine Spur von Schlangen darin. Unter dem rechten Arme, und mit der linken Hand hält diese Meduse ein kleines Flügelpferd mit unförmlich langem Hintertheil, den Pegasus, welcher aus ihrem Blute entstand. Rechts hinter dem Perseus steht die Athene, ganz in ein langes Gewand gehüllt. Obwohl diese Gottheit bekanntlich der Mythe nach so thätigen Antheil an der Handlung des Helden nahm, so blickt sie doch hier ganz gleichgültig und mit dem gewöhnlichen lächelnden Ausdrucke gerade vor sich hin. Die Augen sind weit geöffnet, die Pupillen, Wimpern und Brauen derselben mit schwarzer Farbe gemalt, welche sich noch sehr deutlich erhalten hat. Die Haare sind wieder

regelmäßig gelockt und in Flechten herabhängend. Um den Hals und auf der Brust sieht man noch deutlich die Spuren einer braunrothen Malerey, welche ohne Zweifel die Aegis der Göttinn darstellte. Mit derselben Farbe war auch der ganze Grund, worauf die Figuren stehen, gemalt. Das lange, flach und steif gefaltete Gewand reicht bis zu den nackten Füßen hinab, welche in ganz paralleler Richtung hinter und neben denen des Perseus stehen. In der rechten, auf der Brust gehaltenen Hand scheint die Göttinn einen Stab zu halten, welcher aber flach ist, und schachbrettartig mit blauer Farbe gemahlt und verziert gewesen zu seyn scheint. Jedoch sind diese fast verwischten Spuren der Dunkelheit des Locals wegen, worin sie aufbewahrt werden, schwer ganz deutlich zu erkennen und zu bestimmen. Diese Metope ist übrigens in Maß, Form, Material und Styl ganz der vorigen ähnlich, welches aber bey der dritten, welcher man durch die Gypsrestauration ebenfalls die Metopenform und deren Maß gegeben hat, nicht der Fall ist. Besonders zeigt sich eine bedeutende Verschiedenheit in dem Vorsprunge der untern, dem Architrave angehörigen Platte, worauf die Figuren stehen; diese springt hier, statt 6, 14 bis 15 Zoll vor, und es ist für den, welcher die architektonische Eintheilung des dorischen Hauptgebälkes und Frieses kennt, nicht wohl zu begreifen, wie eine solche Verschiedenheit jenes Platten-Vorsprunges in einem und demselben Gebälke Statt gehabt haben könnte. Ueberdem scheint auch der Styl der Arbeit verschieden, und auf einem etwas höhern Grade von Ausbildung zu stehen, so daß man die Restauration und Angabe als Metope mit Recht bezweifeln darf.

Wir sehen auf diesem Relief drey weibliche Figuren dargestellt, deren eine in der Mitte auf einem Wagen steht, während die andern beyden zu jeder Seite ein Pferd führen. Ob diese beyden Figuren zu Pferde sitzen oder nur daneben hergehen, ist der Stellung, der großen Fragmentirung, und auch der mangelhaften Arbeit wegen schwer zu unterscheiden. Ja es ist selbst schwer zu bestimmen, ob diese zwey Pferde auch noch zum Wagen gehören oder nicht, die ganze Stellung scheint dagegen, dafür aber der Umstand zu sprechen, daß die Figur auf dem Wagen deutlich die

Zügel dieser Pferde hält. Der Wagen würde dann eine Quadriga seyn. Die Figur, welche auf demselben steht, so wie der Wagen selbst und die zwey Pferde in der Mitte sind ganz en face gearbeitet, und die Pferde so verkürzt, daß man sowohl die Vorder- als Hinterbeine ganz frey gearbeitet sieht, und die Schweife erst an dem Grunde festhängen. Die Mähnen sind regelmäßig gelockt, und in zwey Flechten auf jeder Seite unter den Ohren zurückgebogen. Von dem Wagen sieht man zwischen den beyden mittleren Pferden die Vorderwand, Deichsel und Achse; neben jedem dieser Pferde ein Rad als volle Scheibe, und zur Hälfte aus dem Grunde hervorragend. Von der Figur auf dem Wagen haben sich nur der Kopf, der über den Hüften enggegürtete Unterleib und die zwey Hände, die eine mit dem Vorderarm, erhalten. Der Styl des Kopfes ist etwas weniger roh als bey den vorigen, und zeigt statt der weit geöffneten oder ganz geschlossenen Augen jene schiefgezogenen, halbgeöffneten ὄμματα μεμυκότα des hieratischen Styls. Der Mund zieht die Winkel lächelnd hinauf. Die beyden daneben befindlichen Figuren sind ebenfalls weiblich, beyder Köpfe fehlen, und man sieht nur noch, daß eine jede Figur drey herabhängende Locken hatte, die eine rechts, die andere links; von Bekleidung bemerkt man an den erhaltenen Theilen der Körper geringe Theile. Die Pferde, welche an jedem äußersten Ende von diesen Figuren geführt werden, scheinen einen andern Kopfputz zu haben, wie die beyden mittleren; man bemerkt nichts von den Flechten, und auf dem Halse scheinen die Mähnen kurz gestutzt; auch wenden sie die Köpfe nicht gerade aus. Auf der Brust haben jedoch, so viel es der verwitterte Zustand der Werke erlaubt zu unterscheiden, nur diese beyden geführten Pferde gezierte Riemen. Der Styl dieses Stückes ist bedeutend besser als in den zwey erst beschriebenen, die Pferde besonders, und auch das Wenige, was sich von den drey Figuren erhalten hat, ist ohne Uebertreibung der Form und der Muskeln richtig und deutlich überall angegeben. Man hat hier in diesem Werke eine Verewigung des Sieges der Tochter des Archidamas, Cyniska, in den olympischen Spielen sehen wollen; jedoch scheint mir dieses schwer zu erweisen,

theils der Zeit, theils der Einzelnheiten der Darstellung selbst wegen, aus welcher nicht deutlich hervorgeht, ob hier eine Quadriga oder Biga dargestellt sey, und wer die beyden Führerinnen der Nebenpferde seyn könnten. In jedem Falle aber scheint dieses Werk, so wie schon gesagt, keineswegs eine Metope gewesen zu seyn; ist hier wirklich der Sieg der Cyniska dargestellt, so muß man das Basrelief als ein an irgend einem Orte des Tempels aufgestelltes Weihgeschenk betrachten. Bis jetzt ist jedes Zeichnen der Sachen streng verboten, und schlechte Aufstellung und Licht machten, daß ich selbst die Erlaubniß, schriftliche Bemerkungen zu machen, kaum vollständig benutzen konnte.

Außer diesen Werken, welche, wie schon gesagt, im Innern der Citadelle gefunden wurden, sieht man hier noch drey bedeutende Fragmente aus dem großen Tempel außerhalb der ehemaligen Stadt. Unter diesen nimmt ein recht wohl erhaltenes Stück Metope den ersten Platz ein. Da aber die Höhe des Architravs an diesem Tempel aus zwey Lagen construirt ist, so fehlt den Figuren dieses Fragments der obere Theil. Die Breite dieses Stückes ist 4 Fuß 2½ Zoll, die Höhe nebst der untern nur 1½ Zoll dicken Platte, 2 Fuß 10 Zoll. Man sieht darauf zwey lebensgroße Figuren, wovon der knieenden männlichen der Kopf, der weiblichen vorwärtsschreitenden aber durch die Steinfuge der Obertheil des Körpers über dem Nabel weggeschnitten ist. Die männliche Figur kniet zur Linken, und ist mit einem Harnisch bekleidet, unter welchem hinweg ein kurzes Gewand bis zur Scham hinabreicht, die jedoch durch die knieende Stellung ganz entblößt wird. Ueber dem Harnisch sieht man von der Linken zur Rechten einen Riemen, von der Rechten zur Linken aber zwey Schnüre laufen, an welchen ein Knöcher hängt. Von Bein oder Fußbekleidung ist keine Spur vorhanden. Die weibliche Figur ist mit dreymal überschlagenem und zu beyden Seiten in Falten herabhängendem Gewande bekleidet. Der Styl dieser Falten ist zwar noch nicht ganz frey und natürlich, aber doch schon bedeutend besser als in vielen Werken des sogenannten heiligen Styls. Da dieser Figur Kopf, Oberleib und beyde Hände fehlen, so ist es schwer, den Gegenstand der Dar-

stellung genau anzugeben; deutlich ist es, daß die knieende Figur ein überwundener Held ist, jedoch scheint die weibliche Figur mehr schützend als feindlich gegen ihn sich zu bewegen, und es möchte deßhalb wohl eine jener Scenen der Ilias hier zu suchen seyn, wo irgend eine Göttinn einen ihrer Lieblinge gegen den besiegenden Feind in Schutz nimmt.

Man sieht von den Metopen desselben Tempels noch das Fragment eines Frauenkörpers, welcher der Bekleidung nach einer spartanischen φαινόμηρις gleicht. Da nur der Unterleib und der Schenkel erhalten, so ist es sehr schwer, irgend eine Vermuthung über ihre Bedeutung aufzustellen, und wir müssen uns begnügen, den allerdings interessanten Styl des reich fliegenden und an den Seiten der Hüften bis zum Gürtel aufgeschlitzten Gewandes und des entblößten Schenkels, als einen Beweis mehr anzuerkennen, daß von den Sculpturen des ersten bis zu denen dieses Tempels schon ein bedeutender Fortschritt in der Kunst bemerkbar ist.

Noch deutlicher aber wird dieses durch ein drittes Fragment, den Leib und Kopf eines sterbenden Helden. Dieser ist mit schönem, zierlich gearbeitetem und durch Nähte und Linien reich geschmücktem griechischem Helm bedeckt, und zeigt einen eben so sonderbaren als gräßlichen Ausdruck. Die Augen sind geschlossen, die Nase ziemlich lang und spitz, und der Mund grinsend an beyden Seiten hinaufgezogen und halb geöffnet, so daß man die Zähne und Zunge ziemlich deutlich sieht. Ein in tausend kleine, wurmartige Löckchen, welche in fünf bis sechs Reihen übereinander gelegt, bis zu den Schläfen sich hinaufziehen, gekräuselter Spitzbart bedeckt das Kinn und zwey lange Schnurrbärte ziehen sich von der Oberlippe über denselben fast bis zum Kinn herab. Die Muskeln des Leibes sind regelmäßig durch den Harnisch zu sehen, und eine zwar flache, aber doch weit weniger steife Draperie erscheint am Oberarm und unter den Hüften. Daß diese Figur mit andern zusammengruppirt war, sieht man deutlich aus den Fragmenten von Hand und Fuß einer andern Figur, welche auf dem Schenkel des Sterbenden sich erhalten haben. Jedoch ist bis jetzt keine Conjectur über die Zusammengruppirung und Bedeutung zu machen. Daß

aber auch hier, so wie im erst- und zweytbeschriebenen Fragmente eine Homerische Scene dargestellt war, scheint nicht unwahrscheinlich.

So viel genüge für den Augenblick über diese höchst merkwürdigen Werke, vielleicht daß mich die Untersuchung der Ruinen von Selinunt selbst in den Stand setzt, Ihnen etwas Näheres darüber mitzutheilen; jedoch auch schon, so wie sie sind, können sie eine Lücke in der Geschichte der Kunst ausfüllen, indem sie uns zum Erstenmale an einer Folge von bedeutenden Werken den Stand der Plastik zeigen, welche griechische Colonien in der frühern Zeit ihrer Niederlassung in Sicilien befolgten.

So weit Herr von Klenze. Die Denkmäler aber, von denen sein Bericht handelt, hatten noch in demselben Jahre, wo er ihn schrieb (1823), einem sicilischen Antiquar Hrn. Pisani Veranlassung zu einer kleinen Schrift gegeben, welche zu Palermo unter dem Titel erschien:

Memorie sulle opere di Scultura in Selinunte ultimamente scoperte di Pietro Pisani. Palermo 1823. (Herausgegeben erst 1824.)

Der Verfasser handelt darin zuerst von der ältern Geschichte der Stadt und geht dann zur Beschreibung und Erklärung der genannten Bildwerke über, die er seiner Schrift in fünf flachen und charakterlosen Umrissen beygefügt. Außerdem enthält sie zwey Münzen, eine hat im Gepräge den Eppich (τὸ σέλινον, apium sylvestre), welcher häufig in der Gegend wächst und zunächst einem der beyden Flüsse daselbst den Namen gegeben hatte (ὁ σελινόεις, σελινοῦς nämlich ποταμός der Eppichreiche). Der andere hieß Hypsas und wird auf den Münzen nach dem alten Alphabet *HYΨAΣ* geschrieben. Der Name Selinus aber ging dann von dem Flusse eben so auf die an seinen Ufern gebaute Stadt über, wie der des Akragas auf das neben ihm erbaute Agrigent, welche Stadt Pindarus als Herrscherinn begrüßt, die den schön umbauten Hügel neben dem heerdenreichen Akragas bewohne. Pyth. 12. zu Anf. Die zweyte, seltene, ent-

hält das Haupt der Medusa, welche das Relief der oben beschriebenen Metope unter dem Schwerte des Perseus zeigt.

Von dieser Schrift des Herrn Pisani gab das Kunstblatt 1825 Nr. 45. eine vorläufige Nachricht, worin es in Bezug auf die plastischen Werke, welche sie behandelt, heißt: „Die Beschreibung stimmt größtentheils mit der des Herrn von Klenze überein, nur daß dieser auch die Angabe der Maße beygefügt und des Fragments einer weiblichen Statue erwähnt hat, welches Hr. Pisani übergeht. Bey dem Relief der Quadriga sind die Meynungen getheilt. Hr. v. Klenze beschreibt die auf und neben der Quadriga befindlichen drey Figuren als weibliche, und sagt, man habe in diesem Werk eine Verewigung des Siegs der Tochter des Archidamas, Cynisca, in den olympischen Spielen sehen wollen, zweifelt jedoch selbst an der Richtigkeit dieser Erklärung, so wie an der Wahrscheinlichkeit, daß dieses, besser als die zwey andern Reliefs gearbeitete, und auch in den äußern Verhältnissen von ihnen abweichende Werk, ebenfalls, wie jene, eine Metope gebildet habe. Herr Pisani dagegen nennt die mittlere Figur eine männliche, und sieht in ihr den sicilischen Bacchus, welchem Ceres und Proserpina die Quadriga lenken helfen; eine Bestätigung seiner Ansicht findet er in der Ueberzeugung, daß das Werk als Metope zu den beyden andern gehört habe, auf welcher gleichfalls Söhne des Zeus dargestellt sind. Im Widerspruch mit dieser Meynung steht Hr. Angelo Palumbo in einer Anzeige der Pisani'schen Abhandlung im Giornale de Scienze, lettere ed arti per la Sicilia, Septemberheft 1824. Er sieht in der Quadriga dieselbe, welche auf einer Münze von Selinunt (in der Sammlung Torremuzza) dargestellt und deren Abbildung seinem Aufsatz beygefügt ist. Die Selinunter schlugen diese Münze zu Ehren des Empedokles von Agrigent, welcher die schädlichen Ausdünstungen des Sumpfes Gonusa bey Selinunt durch Hineinleitung der Flüsse Ipsa und Selinon (Hypsas und Selinus, nur der Hypsas ward hineingeleitet) vertrieb, und dadurch den in der Stadt herrschenden Seuchen ein Ziel setzte. Auf der Qua-

driga der Münze stehen zwey Figuren, von welchen die eine rückwärts blickt, die andere die Pferde lenkt; darunter *ΣΕΛΙΝΟΝΤΙΟ;* auf der Rückseite der Münze ist eine opfernde männliche Figur. Herr Palumbo sieht nun auf der Quadriga des Reliefs den Apoll zwischen Hygiea (die sich oft auf Selinuntischen Münzen befindet) und Pallas, im Ganzen ein Votivbild auf eben jene Wohlthat des Empedokles. — Auf den Einwurf, daß Empedokles, kurz vor oder in der Zeit des Perikles geblüht, antwortet er, daß das Relief weit besser gearbeitet sey, als die zwey andern einer frühern Epoche angehörigen, welches auch mit Herrn von Klenze's Beobachtung übereinstimmt.

Zuletzt wird bedauert, daß die Abbildungen in Hrn. Pisani's Schrift übel gerathen seyen und den Styl der Sculpturen nicht erkennen ließen. Wir hoffen, diese merkwürdigen Werke bald in treueren Zeichnungen durch Hrn. Hittorff bekannt gemacht zu sehen, welcher mit Herausgabe seiner in Sicilien angestellten Untersuchungen, beschäftigt ist.“

Diese Hoffnung ward in soweit erfüllt, daß Herr Hittorff in seinem Werke, Architecture antique de la Sicile 4me Livraison, die Architektur der Tempel von Selinunt und (Pl. 24 und 25.) Zeichnungen von den drey Bildtafeln mit Perseus, Hercules und der Quadriga geliefert hat, welche den Charakter derselben treuer als die Abbildungen bey Pisani wiedergeben, obwohl auch sie gegen die Genauigkeit der hier zur Bekanntmachung kommenden zurückstehen, indem sie die Fragmentirung nicht genau wiedergeben, die Strenge des Charakters aber in der getuschten Manier etwas verweichlichen.

Wie aber im Kunstblatte, so fand die Schrift Pisani's auch in Böttigers Amalthea 3. Th. S. 307. einen Berichterstatter aus Neapel, welcher dem Herausgeber jener reichhaltigen Zeitschrift Veranlassung gab, sich über die Kerkopen, welche hier Hercules über die Schultern gehängt hat, ihre Fabel und Benutzung derselben für die Bühne wie für die zeichnende und bildende Kunst mit Gründlichkeit und Sachkenntniß zu erklären. Der Träger,

an dem die beyden Kerkopen hängen, wird nicht für die Lanze sondern für das Tragholz, ἀνάφορον genommen, wie es auch sonst auf Denkmälern gefunden wird. Doch war dem Herausg. der Brief von Klenze ganz entgangen oder doch nicht gegenwärtig geblieben; denn statt auf ihn unmittelbar Bezug zu nehmen, liefert er, aus The new monthly Magazine 1824. Nro. 41. aus dem Englischen in das Deutsche übersetzt, wie er glaubt „den brieflichen Bericht eines Britten," der nichts Anderes ist als eben Klenze's Brief, welchen das englische Journal erst aus dem Morgenblatt aufgenommen hatte.

Indeß hatte die Schrift des Herrn Pisani in Italien zu einer andern Veranlassung gegeben:

Osservazioni sulle antiquità di Selinunte illustrate del Ch. Sign. Pietro Pisani. Poligrafia (sic) Fiesolana. MDCCCXXV.

Unter der Zueignung derselben nennt sich Herr Francisco Inghirami als Verfasser und berichtet, daß sie aus dem vierten Bande seiner Nuova Collezione di opusculi e notizie di Scienze, lettere ed arti besonders abgedruckt sey. Da aber über Bedeutung und Styl der Bildwerke von den Vorgängern sattsam war gesprochen worden, kam es noch darauf an, die Zeit ihres Ursprungs bestimmter auszumitteln, was ich in einer Anzeige der beyden italienischen Schriften im Kunstblatt 1827. gethan habe, aus welcher hier das Nöthige folgt:

Auch Herr Inghirami gibt Nachricht vom Alter und von den Schicksalen der Stadt, erklärt den Inhalt des Bildwerkes und sucht den Styl wie den Ursprung desselben zu bestimmen. Er geht ganz in den Fußstapfen des Herrn Pisani, den er auszieht, und ist nur darin eigen, daß er, von einem Florentiner eine dankenswerthe Unbefangenheit, dem sicilianischen Archäologen widerstrebt, welcher darauf ausgeht, die Bildwerke für hetruriſche zu erklären und die Stadt als ein Werk der Siculer, als der Lehrlinge hetruriſcher Kunst, darzustellen; doch argumentirt Hr. Inghirami gegen diese abenteuerliche Annahme nur aus dem

dem Allgemeinen, ohne die Richtigkeit des Grundes, auf dem sie ruht, zu erkennen und nachzuweisen.

Ein großer Theil der archäologischen Merkwürdigkeit dieser Bildwerke hängt davon ab, daß sich die Zeit ihres Ursprunges mit ziemlicher Bestimmtheit ausmitteln läßt; da nun aber die Untersuchungen und Dafürhaltungen der beyden Italiener diesen Hauptpunct gerade mehr verdunkeln als aufklären, so wird nöthig seyn, hierüber das Erforderliche auseinander zu setzen. Herr Pisani nimmt, um das Alter von Selinus zu bestimmen, die Zeiten des Dädalus in die Untersuchung auf. Von diesem weiß er, daß er gegen 60 Jahre vor der Zerstörung Troja's, die 1382 eingetreten, also etwa 1442 in Sicilien gelandet habe, und dieser beneidenswürdigen Kunde chronologischer Dinge aus der mythologischen Zeit entspricht nun die Kunst, mit welcher ausgemittelt wird, daß damals Selinus schon gestanden habe. Es erzählt nämlich Diodorus von Sicilien, Dädalus habe, „in der Gegend der Selinuntier" eine Schwitzhöhle angelegt *), und da mußten ja doch schon Selinuntier gewesen seyn, also auch eine Stadt Selinus. Man muß, so meynt er, nicht etwa glauben, Diodorus benenne die Gegend mit einem spätern Namen, welchen sie zu seiner Zeit trug, denn „das würde er mit Sorgfalt angemerkt haben," wie er, von einem andern Werke des Dädalus im gleich Vorhergehenden sprechend, in Bezug auf die agrigentinische Gegend thut, mit den Worten: „in dem Gebiete, das jetzo das agrigentinische genannt wird." **) Da hätte nun freylich den Verfasser schon Ducker belehren können, daß nicht das akragentinische Gebiet im Allgemeinen, sondern ein Theil mit einem zu Diodorus oder seines Gewährmanns Zeiten eigenen Namen gemeynt war: „die jetzt so genannte akragentinische Gegend am Kamikus." Aber auch abgesehen davon, so konnte die Genauigkeit der Bezeichnung in dem unmittelbar

*) τρίτον δὲ σπήλαιον (ὁ Δαίδαλος) κατὰ τὴν Σελινουντίαν χώραν κατεσκεύασεν. Diod. Sic. IV. 78. p. 321.

**) κατὰ δὲ τὴν νῦν Ἀκραγαντίνην ἐν τῷ Καμικῷ καλουμένην. Wie oben.

Vorangehenden gerade veranlassen, daß er sie gleich darauf nicht wiederholte, weil sie sich von selbst verstand. Denn wie mochte Diodorus, gleich Herrn Pisani der Meynung seyn, die Gegend der Stadt habe zur Zeit, wo hier Siculer oder Sicaner, auf jeden Fall ungriechische Barbaren, hauf'ten, einen so offenbar griechischen, von einer bekannten Pflanze hervorgenommenen Namen getragen? Auf solchem Grunde beruht die Hypothesis, daß Selinus älter als Dädalus sey; und dergleichen heißt dort historische Untersuchung.

„Aber als die Griechen dort einwanderten, fanden sie doch „bereits eine Stadt, und diese hieß Selinus, hatte also aller„dings ihren Namen aus einer vorgriechischen Zeit. Dieß sagt „Thukydides, und dieß folgt aus den Worten des griechischen „Textes, was auch die Uebersetzer sagen mögen." Immer gut, daß Herr Pisani in den griechischen Text gesehen, eine bey den Italienern immer seltener werdende Gewohnheit; schlimm, daß er sich durch eine ganz leichte und offenbare Irrung der gemeinen Lesart täuschen ließ, die auch schon Ducker gehoben hat. *) Thukydides sagt mit klaren und sicheren Worten, daß die Megarer hundert Jahre, nachdem sie im Gebiet der Hyblaer sich

*) ἔτεσιν ὕστερον ἑκατὸν ἢ αὐτοὺς οἰκίσαι (nämlich τοὺς Μεγαρέας ἐν Ὑβλαίοις) Πάμμιλον, πέμψαντες ἐς Σελινοῦντα κτίζουσι καὶ ἐκ Μεγάρων τῆς μητροπόλεως οὔσης αὐτοῖς ἐπελθών, ξυγκατῴκισε. Thucyd. VI. 4. (nicht lib. IV. paragrapho 6.) Hr. Pisani und Inghirami haben gut übersetzen: avendo mandato Pammilo in Selinunte vi fabricarono, denn unmöglich wohl lohnt der Mühe zu melden, daß die Megarer in Selinunt gebaut hätten, und um das Unglück voll zu machen, heißt κτίζουσι nicht in diesem Sinne fabricare, sondern fondare. Dazu könnte nicht ἐκεῖ (vi fabricarono) bey κτίζουσι gedacht werden, sondern offenbar wäre αὐτὴν nöthig, wie man sich vor Ducker half; aber dann hätte man die seltsame Nachricht, daß die Megarer den Pammilus in die Stadt geschickt, und nachher erst sie gebaut hätten. Sonst wird das Haus erst gebaut und dann bezogen. Uebrigens hat die Stelle doppelte Lesart: πέμψαντΕΣ ΕΣ ΣΕΛΙνοῦντα κτίζουσι, und πεμψαντΕΣ ΕΣ ΕΛΙνοῦντα, wo in den Sylben ΕΣ, ΕΣ, ΕΛ wohl offenbar genug wird, daß zwischen ΕΣ und ΣΕΛ sich das E irrig eingeschoben hat, und mit Ducker ganz unbezweifelt zu lesen ist Πάμμιλον πέμψαντΕΣ Σελινοῦντα κτίζουσι.

niedergelassen, den Pammilos ausgesandt und Selinus gegründet haben; Pammilos aber sey aus Megara, ihrer Mutterstadt, zu ihnen gekommen, und habe sich mit ihnen dort niedergelassen. Sie haben also, im Begriff Selinus zu bauen, den Gründer, κτίστης, nach griechischer Sitte, aus der Mutterstadt begehrt und empfangen, und dieser ist dann in der neuen Pflanzung zurück geblieben. Damit aber fällt alles Zurückgehen auf Dädalus, Sikuler und Hetrurier weg, und um die Gründung von Selinus chronologisch zu bestimmen, ist allein nöthig auszumitteln, wann die Megarer sich des Gebiets von Hybla bemächtigt haben, da, wie wir sahen, hundert Jahre nach dieser Begebenheit Selinus gegründet wurde. Thukydides gibt darüber im 3ten und 4ten Capitel des genannten Buches hinlängliche Nachricht.

Zuerst, sagt er, kamen die Chalkideer aus Euböa nach Sicilien und gründeten Naxos. Vier Jahre darauf führte Archias, der Heraklide, Pflanzer aus Korinth herbey, und baute Syrakus. Sechs Jahre nach Syrakus Erbauung gewinnen die Chalkideer aus Naxos Leontini und dann Katane. Um dieselbe Zeit (also noch im ersten Decennium der Gründung von Syrakus) kommt Lamis mit Pflanzern aus Megara, baut erst Trotilon, wohnt dann wenige Zeit mit den Chalkideern in Leontini, wird von dort verjagt, gründet Thapsos und stirbt; die andern aber (also das Volk, welches seiner Führung folgte) gewinnen das Gebiet der Hyblaer und gründen dort ihre Stadt. Daraus ist offenbar, daß die Ansiedlung der Megarer in Hybla vom Gefolge des Lamis geschah, also noch in das Menschenalter der Erbauung von Syrakus fällt. Auch das ist klar, daß sie in diesem nicht zu spät gesetzt werden kann. Sechs Jahre nach Archias kommt Lamis, wenige Zeit wohnt er in Trotilon, und der Umstand, daß die Gründung von Thapsos und sein Tod unmittelbar zusammen genannt werden, ohne daß irgend etwas von Lamis in Thapsos, nicht einmal, ob er, wie in Leontini, nur kurz dort gelebt, angegeben wird, zeigt, daß Gründung der Stadt und Tod des Gründers bald nacheinander eintraten. Aus dem-

selben Grunde, daß die Uebersiedlung seines Gefolges nach Hybla ebenfalls unmittelbar an seinen Tod gereiht wird, ergibt sich, daß nach des Führers Tod ihr Aufenthalt in Thapsos nicht von Dauer war. Nun ist aber die Gründung von Syrakus vollkommen sicher, und fällt auf Ol. XI, 4. Am wenigsten wird man von der Wahrheit sich entfernen, wenn man nach dem Vorhergehenden die Besetzung Hybla's durch die Megarer in die Mitte des Menschenalters stellt, das mit der Gründung von Syrakus beginnt, also um Ol. XV, 4, so daß nun die Gründung von Selinus, als 100 Jahre später fallend, gegen Ol. XL, 4, vor Chr. 532, in das Zeitalter des Pythagoras zu setzen ist.

Die Schicksale der Stadt gehören nicht hieher, auch wird sie nur selten erwähnt. Ihre Größe, gestützt auf Reichthum und den heroischen Muth einer zahlreichen Bevölkerung, kommt erst da zum Vorschein, wo sie, noch während des peloponnesischen Krieges von einem furchtbaren karthagischen Heere bedrängt, ihren Untergang durch eine verzweiflungsvolle Vertheidigung abzuwenden umsonst bemüht ist.

Im vierten Jahre der 92sten Ol. wurden ihre Mauern gebrochen, die Stadt in Trümmer gelegt, und ihre Bevölkerung dem Schwerte geopfert. Die Syrakusaner, schon auf dem Wege, um ihr zu helfen, schickten an die Karthager, und baten wenigstens für die Tempel um Schonung, die man, um ihrer Schätze sich mit Sicherheit zu bemächtigen, in der ersten Wuth nicht angetastet hatte. Der Sieger antwortete: Die Götter hätten sich von den Selinuntiern gewendet, und wären aus der Stadt gezogen. Die Heiligthümer wurden hierauf gleich der übrigen Stadt in jene Trümmer geworfen, welche durch mehr denn 2000 Jahre herab sich ungestört in gleicher Lage erhalten haben. Der traurige Rest ihrer Bewohner empfing zwar den einheimischen Boden zurück, unter der Bedingung, den Siegern zinsbar zu seyn; aber die Verödung der Gegend, damals begonnen, wurde wie eben die unberührten Trümmer zeugen, seitdem nicht unterbrochen, ein Umstand, der künftigen Nachsuchungen unter ihnen reichen Erfolg verheißt. Denn, haben auch die Karthager den

Schmuck aus ihnen genommen, und, wie sie zu thun pflegten, die Bildsäulen mit sich fort geführt, so blieb doch, wie auch der neue Fund beweiset, was architektonisch mit den Gebäuden verknüpft war, in ihnen zurück, und muß unter den Trümmern begraben seyn.

Selinus hat demnach nur gegen 52 Olympiaden oder 208 Jahre gestanden; *) und in dem Zeitraum von Ol. XL. bis Ol. XCII. oder zwischen Pythagoras und dem peloponnesischen Kriege sind demnach mit den Tempeln die höchst alterthümlichen Bildwerke derselben gemacht worden. Doch fragt sich, ob es möglich sey, in dieser immer noch beträchtlichen Periode die Zeit näher auszumitteln, in welcher die Bildwerke entstanden. Man könnte glauben, hier an Herrn Pisani, wenn auch nur so bey Gelegenheit, einen Wegweiser zu bekommen, aber vergeblich; Herr Pisani nämlich sucht aus der Lage des Tempels, dem die Bildwerke gehörten, an der Area eines öffentlichen Platzes, zu zeigen, er sey dem Zeus am Markte, Ζεὺς ἀγοραῖος, geweiht gewesen, dessen bey den Selinuntiern durch Herodot Erwähnung geschehe, und auf Zeus führe auch der Umstand zurück, daß die zwey mit ziemlichem Glück wieder zusammengesetzten Bildwerke den Herakles und Perseus, Söhne des Zeus, und Thaten derselben vorstellen. Nun ermordeten die Selinuntiner ihren Tyrannen Euryleon bey'm Altare des Zeus vom Markte, wohin er, vom Volke gedrängt, sich geflüchtet hatte. Dieser Euryleon aber war mit Dorieus nach Sicilien gekommen, um die Zeit, da Sybaris von den Krotoniaten zerstört ward, d. i. Ol. LXIII, 3. Es hätte demnach dieser Tempel schon im ersten Jahrhunderte der Stadt am Markte gestanden, und die Zeit, in

*) Diodorus Sic. XIII. 59. S. 588, wo er ihren Untergang nach Ephorus und Timäus ausführlich erzählt, setzt zwar ihre Dauer auf 242 Jahre; indeß kämen wir dann, wenn zu ihr die 100 Jahre bis zur Besetzung von Hybla durch die Megarer gerechnet werden, mit dieser auf Olymp. VII. zurück, während nach Thukydides sichern Zeugnissen die Einwanderung der Griechen in Sicilien erst Olymp. XI. begann. Darum hat schon Ducker angenommen, in dem Texte des Diodorus sey die Zahl verdorben worden.

welcher die Bildwerke gemacht worden, ginge sofort auf das 6te Jahrhundert vor Christo zurück. Indeß wird auch hier getäuscht, wer sich bey historischer Untersuchung auf den Italiener verlassen will.

Nicht von einem Tempel, sondern allein von einem Altar des Zeus am Markte, oder im Markte, redet Herodotus, *) und ein solcher, dem Zeus als dem Berather der Volksversammlung gewidmet, ist dem griechischen Marktplatze zukömmlich, ohne daß eben ein Tempel zu ihm gehört; der Markt selber ist ihm geweiht. Aber obwohl der Versuch vergeblich ist, durch eine historische Verknüpfung der Zeit des Ursprunges dieser Bildwerke näher zu kommen, so darf man doch mit ziemlicher Entschiedenheit einen Schluß wagen, durch welchen man ihm noch näher rückt, als auf jenem Umwege. Eine Stadtgründung bei den Griechen, wie überhaupt im ganzen Alterthum, begann mit Absteckung der Bezirke und der Tempel für die Götter, zu denen die Maße aus der Mutterstadt gebracht wurden, und den einheimischen Gottheiten ihre Wohnungen auch in der neuen Stadt einzurichten, war eine der ersten Sorgen der neuen Gemeinde. Man darf also annehmen, daß Absteckung und Anlage der ersten Tempel von Selinus mit der Gründung der Stadt zusammenfällt, wenn auch ihre Vollendung nicht augenblicklich geschehen ist, sondern das erste Menschenalter der jungen Stadt ganz oder großen Theils ausfüllte. Nun zeigt die Gegend von Selinus die von einander getrennten Ruinen von sechs Tempeln, sämmtlich von dem Baustyle des Stammes, zu dem die Einwohner gehörten, des dorischen. Von diesen sechs standen drey auf der Burg, offenbar die älteren wegen ihrer Lage, dann weil sie die kleineren sind und die gedrungensten, alterthümlichsten Verhältnisse der dorischen Bauart zeigen; die andern aber, die kolossalen, waren in gleicher Linie auf einer Anhöhe gereiht, welche

*) Herodot V. 46. οἱ γὰρ Σιλινούντιοι ἐπανασιάντες ἀπέκτειναν (τὸν Ἐυρυλέοντα) καταφυγόντα ἐπὶ Διὸς ἀγοραίου βωμόν.

jetzo von ihren ungeheuren Blöcken den Namen der Riesenpfeiler hat. *) Diese sind nach der Lage und dem Baustyl die jüngeren, und mehrere Theile waren, wie die Trümmer zeigen, noch in Arbeit, als die Stadt von ihrem letzten Schicksale getroffen wurde. Zu jenen drey kleineren und älteren auf der Burg gehörte nun derjenige, aus dessen Trümmern die genannten Bildwerke hervorgezogen wurden; er ist der mittlere von ihnen, und fällt demnach offenbar in jene Epoche der ersten Begründung und Ausbildung der neuen Stadt, welche über die 10 ersten Olympiaden nach ihrem Ursprung auszudehnen um so weniger Grund ist, da Selinus in der kurzen Zeit seines Bestandes zu solcher Bedeutsamkeit an Bevölkerung, Reichthum und Macht sich erhoben hatte. Wir kommen demnach mit den Bildwerken von Selinus in das Zeitalter von Ol. XL. bis Ol. L., in die Zeit des Pythagoras und Solon, welche den Zeiten des Dipönus und Skyllis in der Sculptur vorher ging. An die Namen dieser beiden jüngsten Dädaliden knüpft sich, wie bekannt, die älteste Kunde von der Bewegung der alt hergebrachten griechischen Kunst zum Bessern. Seitdem wurde die Umgestaltung des aus uralter Zeit überlieferten Dädalischen Styls unternommen; und so dienen diese Reliefe, in denen eine solche Umstaltung noch nicht sich ankündigt, zugleich zur Bestätigung dessen, was von jenen Meistern bekannt ist, so wie die Nachrichten über sie umgekehrt beytragen, dasjenige zu bekräftigen, was wir von der Zeit des Ursprunges dieser Bildwerke nachgewiesen haben: Bildwerke, in denen die Starrheit des alten Gepräges noch in ganzer Strenge sich zeigt, müssen über die 50. Olympiade und die jüngsten Dädaliden zurückweichen.

Es ist offenbar, welche Wichtigkeit diese Bildwerke dadurch in archäologischer Hinsicht erhalten. Sie sind die einzigen dieses Styls, deren Zeitalter sich mit Bestimmtheit nachweisen läßt; sie sind zugleich die einzigen vollkommen beglaubigten Ur-

*) I Pileri dei Giganti.

kunden der ältesten dorischen Kunst, denn die äginetischen Bildsäulen gehören einer schon fortgerückten Plastik an, und sind die unverwerflichsten Zeugen für die Thatsache der spät und nicht vor der 50sten Olympiade begonnenen Kunstentwickelung. Ist aber diese Nachweisung, welche, wie bekannt, sich auch aus andern Quellen schöpfen läßt, durch sie noch mehr bestätigt, so ist auch die Folge, gegen welche sich manche, besonders veraltete Archäologen noch fortwährend sträuben, unabweisbar, daß von den heroisch-mythischen Zeiten des Homer, dessen Gedichte von einer regen, in sich abgeschlossenen und festen Kunstübung Zeugniß geben, bis auf Pythagoras und Solon herab, die Plastik rücksichtlich ihres Gepräges in sich selbst beschlossen geblieben sey und immer dieselben Formen gebildet habe.

So weit über den Gegenstand im Kunstblatte. Noch einige Worte über die einzelnen Vorstellungen der ersten Bildtafel.

Fig. 1.

Auch sehr griech. Gefäß. Journal des Savans. 1830. Fevr. et Mars.

Herakles, welcher die Kerkopen, Passalus und Akmon, an den Beinen trägt. Aus 48 Bruchstücken zusammengesetzt.

Fig. 2.

Perseus unter Beystand der Pallas, die Meduſa tödtend, aus deren Blut der Pegasus entspringt. Aus 32 Bruchstücken zusammengesetzt.

Beyde Vorstellungen kommen, wie wir sehen, von dem mittleren der drey Tempel auf der Burg. Sie waren, obwohl in viel Stücken zerschellt, doch senkrecht niedergestürzt. Die Trümmer jeder Metope lagen auf der Stelle, über welcher sie früher im Gesims des Tempels zwischen den Säulen eingefügt waren. Diese zwey allein sind die sicheren Urkunden des ältesten dorischen Styles, da kein Zweifel besteht, daß sie als Metopen mit dem einen der drey ältesten Tempel der Stadt zusammenhingen, und mit ihm gleich nach der Gründung von Selinunt entstanden sind.

Fig. 3.

Die Biga oder Quadriga mit Resten einer Figur auf dem Wagen und zweyen neben oder auf den äußern Rossen. Aus 59 Stücken zusammengesetzt.

Die Meldungen von Hittorff und Klenze stimmen darin überein, daß die Maße dieser Bildfläche größer sind als der beyden anderen. Gleichwohl hat Hittorff sie als eine Metope in der Restauration des Tempels angebracht. Da nun zu der Verschiedenheit der Maße noch hinzukommt, daß der Styl ein besserer und mehr ausgebildeter ist, so leidet die Annahme von Klenze und Palumbo, daß man in ihnen ein nicht zu der Architektur des Tempels gehöriges Weihgeschenk desselben aus späterer Zeit erhalten habe, wohl durchaus keinen Zweifel.

Dadurch nun gewinnt die Annahme der sicilischen Archäologen Halt, daß auf ihnen die aus den Selinuntischen Münzen bey Paruta und Torremuzza bekannte Vorstellung der Biga wiederholt sey, auf der eine pfeilschießende Figur steht. Wir geben die Zeichnung des Exemplares, welches sich aus der Cousinery'schen Sammlung in unserem öffentlichen Cabinete befindet, unter N. 6. dieser Tafel. Da auf der andern Seite der Jüngling mit dem Oelzweige, sammt der Spendung, die er begeht, auf eine Reinigung, der Hahn auf dem Altar auf hergestellte Gesundheit deutet, so hatten die Münzerklärer offenbar recht, den ganzen Typus auf die Austrocknung schädlicher Sümpfe bey Selinunt zu beziehen, welche man auf den Rath des Empedokles dadurch bewirkte, daß der Fluß Hypsas, dessen Bild unter der Gestalt eines Stiers hinter dem Spendenden steht, durch denselben geleitet ward und seine stagnirenden Gewässer abführte. Ist dieses, so wird auf dem Wagen, den die Münzen zeigen, jener aus dem Anfang der Iliade bekannte, durch sein Geschoß Seuchen verbreitende Gott und in dem andern Bilde seine Sühnung enthalten seyn. Wendet man dieses auf unser Relief an, so erscheint in ihm derselbe Verderber, und das Werk wird in verloren gegangenen Theilen gleich den Münzen auch seine Versöhnung enthalten haben, da sein Zorn ohne diese Sühnung nicht ein Gegenstand eines Weihgeschenkes gewesen wäre. Daß die Selinuntier jene Münze zu Ehren des Empedokles geschlagen, ja daß Empedokles neben dem Apollo auf dem Wagen abwehrend erscheine u. dgl., sind sicilische Annahmen, die auch jetzt wohl noch ein κομψὸς ἀνὴρ Σικελός

wagen kann, ein Anderer aber als unstatthaft auf sich wird beruhen lassen. Uebrigens ist das Bild zu sehr verstümmelt, als daß eine weitergehende Erklärung des Einzelnen möglich wäre.

Fig. 4.

Stücke einer Metope, eine halbe weibliche Figur, vor ihr eine männliche, gerüstet, wie im Kampfe niedergeworfen.

Fig. 5.

Halbe Figur eines sterbenden Helden und ein einzelner Kopf.

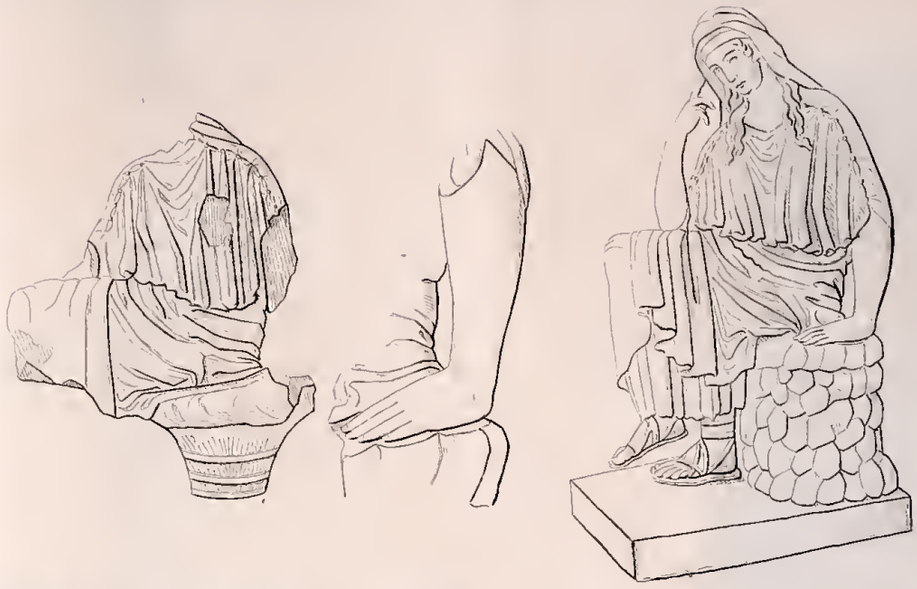
Diese drey Bruchstücke kommen aus den Ruinen des mittleren derjenigen drey Tempel, welche, von kolossaleren und ausgebildeteren Formen, darum aber später sind als die Tempel in der Burg. Die Bildwerke selbst erscheinen auch durch ihren Styl jünger als die vorhergehenden, und der sich entwickelnden Plastik angehörig.

2.

Ueber zwey alterthümliche Bildsäulen der Penelope und ihre Nachahmung in spätern Werken.

(Hierzu Tafel 2.)

Nächst dem Bestande des heiligen Styles bis zur 50. Olympiade herab zeigte die alte Kunst nichts so Merkwürdiges als die Beharrlichkeit, mit welcher sie ihn noch in Zeiten festzuhalten schien, wo die Einsicht in das Bessere und die größere Uebung seinen Bestand schon erschüttert und theilweise schon geändert hatte. Diese Wahrnehmung läßt sich theils an den Werken machen, in welchen sich das Alte und Neue durch eine seltsame Verbindung vereinigt zeigt, theils und nicht mit geringerer Klarheit an der Nachahmung der Werke jenes alten Styles in den Arbeiten der Spätern. Da in beyden Erfahrungen zusammen ganz eigentlich die Angel der in dem vorliegenden Werke angestellten Untersuchungen liegt, indem jene Festigkeit und Treue, mit welcher das Alte bewahrt und nur allmälig verlassen wurde, Vorbild und zum Theil Grund der ganz gleichen



Festigkeit zu suchen ist, mit welcher man das durch fortschreitende Einsicht gewonnene ideale Gepräge der vollendeten Kunst wiederholte, so wird es ebenfalls dem Zwecke dieser Schrift gemäß erscheinen, wenn wir nächst den Urkunden vom Bestande des ältesten Styles bis gegen die 50 Olympiade herab, die Untersuchung über zwey alterthümliche Bildsäulen der Penelope beyfügen, welche denselben Gegenstand treu wiederholen, und wie sie selbst auf die frühesten Zeiten zurückgehen, so noch Spätern als Gegenstand treuer Nachbildung gedient haben, nachdem die Kunst das alte Gepräge schon ganz abgestreift hatte.

Die Abhandlung war ursprünglich italienisch geschrieben, und wurde nach der Revision des Styles durch Hrn. Girolamo Amati in das Giornale Arcadico unter dem Titel Intorno due Statue del Museo Vaticano e sulla espressione degli Affetti nelle opere di arte antica, Lettera di F. Thiersch al ch. Sign. Cavaliere Tamboni im Jahre 1823 aufgenommen, auch in besonderm Abdruck verbreitet. Später entschloß ich zu einer deutschen Bearbeitung mich besonders, um manches fremde Eigenthum auszuscheiden, welches bey ihrer Revision in den italienischen Text gerathen war. In dieser neuen Gestalt wurde die Arbeit dem Kunstblatte 1827 einverleibt. Hier nehmen wir auf, was zur Sache, von der es sich handelt, unmittelbar gehört.

Unter den wenigen bedeutenden Denkmälern alten griechischen Styles, welche der Vatikan enthält, verdienen zwey Bildsäulen, oder vielmehr verdient eine Bildsäule in zwey Exemplaren wegen Arbeit und Darstellung eine besondere sorgfältige Betrachtung. Es ist eine bekleidete sitzende Frau. Die erste, sehr schlecht hergestellte, steht in der Galeria delle Statue des Museo Pio-Clementino, an der Rückwand, zwischen der Minerva Pacifica und dem Caligula mit der Chlamys *) ohne Nummer, ohne Erwähnung im älteren Katalog **) oder bey Visconti. Nur

*) Diese beyden Statuen zu ihrer Seite hat Visconti in der Beschreibung des M. Pio-Clementino T. III. Taf. XXXVII. u. III.

**) Dieses selten gewordene und, wegen der zahlreichen Versetzung der

Hirt gedenkt ihrer in dem schätzbaren Verzeichniß der Werke altgriechischen Styls, die er unter der Benennung von äginetischen zusammengestellt hat. *) Siehe Taf. II. 2. Die andere steht im Museo Chiaramonti, ebenfalls ohne Nummer, wie verborgen im großen Corridor unter dem Gestell der 29sten Abtheilung (riquadro XXIX.) linker Hand, nahe der Stiege, welche zu dem Pio-Clementino und dem Torso führt. Wir geben sie Taf. II. Fig. 1. Der gedruckte Katalog sagt davon: „Figur von natürlicher Größe einer sitzenden Frau, bekleidet, beschädigt und von etruriſcher Arbeit. Da sich dieselbe ganz in dem Pio-Clementino befindet, so wird man dort von ihr Nachricht geben." — Weder ist der Styl der Arbeit etruskisch, sondern alt und rein griechisch, noch kann die Bildsäule im Pio-Clementino ganz genannt werden. Sie war so beschädigt wie die im Chiaramonti. Zwar ist sie hergestellt, aber, wie wir sehen werden, hat der Hersteller weder die Vorstellung des Originals gefaßt, noch auch daran gedacht, den Styl desselben nachzuahmen. (S. jedoch weiter unten die Note S. 435.)

Die beyden Bildsäulen nun, ungekannt und versäumt, sind es, welche wir der Untersuchung unterwerfen wollen, um ihre Bedeutung nachzuweisen, und ihnen dadurch zu der Anerkennung und Ehre zu helfen, welche sie neben den merkwürdigsten Bildern des alten Styles in vollem Maße verdienen. Der Bildsäule im Chiaramonti mangeln das Haupt, die beyden

---

Bildwerke, nur noch zum Theil brauchbare Verzeichniß trägt den Titel: Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino in Vaticano stesa da Pasquale Massi Cesenate, Custode del Museo stesso. Roma 1792. Es war bis 1823 noch durch keinen neuen Katalog ersetzt, doch ein solcher in der Arbeit. Ist aber, wie verlautet, die Herstellung eines solchen denselben Händen, welche den Katalog des Museo Chiaramonti unter dem Titel: Museo Vaticano parte prima zusammengeschrieben haben, anvertraut, so wird seine Erscheinung mehr zu fürchten als zu hoffen seyn.

*) In der Abhandlung: „die äginetischen Bildwerke" Berlin 1818. S. 14. mit den Worten: „eine mit übergeschlagenen Beinen sitzende weibliche Figur im Museo Vaticano.

Unterarme mit der rechten Hand. Die linke ist auf dem Sessel haften geblieben. Ferner fehlen beyde Füße, und ein Theil der Schenkel, so wie die Füße des Sessels und der untere Theil des Geräthes unter ihm. Bekleidet ist sie mit der Tunica fibulata, diese aber wie sorgfältig in viele kleine Falten gelegt, welche sowohl die Einförmigkeit als die bis in das Kleinste sich erstreckende Sorgfalt zeigen, mit welcher die Werke des alten Styles ausgeführt wurden. Auch trug sie den Schleier, von welchem ein Theil auf den Schultern zurückgeblieben. Sie ist ungefähr von natürlicher Größe.

Der vorwärts gebogene Leib der sitzenden Gestalt, die übereinandergeschlagenen Schenkel, die Lage des rechten Ellbogens über dem linken Schenkel, welche zeigt, daß die rechte Hand zum vorgebogenen Kopfe hinaufreichte, die auf dem Sessel haftende linke Hand, ein sicheres Zeichen, daß sie hier aufgestützt war, um den zusammensinkenden Körper zu halten, eine solche Anordnung zeigt deutlich ein von Sorg' und Schmerz ermattetes Gemüth, das eben deßhalb den Leib in traurige Abspannung fallen läßt. Der Schmerz für sich ziehet die Glieder zusammen und erhebt sie, denn er erregt und spannt die Kraft wie zum Widerstreit und zur Abwehr. Ist die Spannung vorüber, so folgt Niedergeschlagenheit und Ermattung, der Leib, das Haupt, die Schenkel, alle Glieder bedürfen der Stütze, während das Gemüth fortdauernd mit den Vorstellungen, die es betrüben, beschäftigt ist. Dieses ist der Ausdruck unserer Statue. Wenn auch der Mangel des Hauptes und der rechten Hand nicht sehen läßt, auf welche Weise dasselbe von der Hand gestützt war, so zeigt doch der starke Druck der linken Hand auf dem Sessel die Erschlaffung des Körpers, der einer solchen Stütze bedurfte. Das Ueberschlagen des einen Schenkels über den andern, gegen die strengen Begriffe der weiblichen Schicklichkeit, zeigt ebenfalls ein in Betrübniß auf sich selbst zurückgezogenes und des Aeußern unachtsames Gemüth.

Demnach muß die Bedeutung der Statue unter jenen Göttinnen und Heldinnen aufgesucht werden, welche große Beküm-

merniß erfahren haben. Venus über den Tod des Adonis trauernd, Phädra von einer sträflichen Liebe gepeinigt, Ariadne mit ihrer Liebe und Verzweiflung allein gelassen, Andromache um Hektor bekümmert, Penelope in ihren Leiden um den lang abwesenden Gemahl, bieten sich zuerst der Betrachtung dar. Aber Venus müßte durch irgend ein Zeichen kennbar seyn, und um unter den Heroinnen zu wählen, hilft jenes Geräth unter dem Sessel, von dem sich ein beträchtlicher Theil erhalten hat. Es ist der Korb für weibliche Arbeiten, besonders Spindel und Wolle, der Talaros, welcher den Heroenfrauen in ihrem Hause von Dienerinnen nachgetragen und neben sie gestellt wird, wie der Helena in der Odyssee*). Hier ist er unter den Sessel gestellt, weil die Anordnung des Werkes keinen andern Platz gestattete, gestreift und gerundet, wie der Helena ihrer und nach unten zusammengezogen (ὑπόκυκλος). Dieses Geräth schließt Ariadne aus, zu deren Lage es nicht gehört, deßgleichen Phädra, welche auf den Kunstwerken, eben so wie bey Euripides, geschmückt und als Königinn erscheint, um dem Jünglinge zu gefallen, z. B. in jenem berühmten Gemählde der Thermen des Titus, das man lange genug für Venus und Adonis gehalten hat. So bliebe Andromache und Penelope zurück, beyde in Bekümmerniß, beyde durch häusliche Tugenden ausgezeichnet und mit häuslichen Arbeiten beym Dichter beschäftiget. Unsere Entscheidung zu leiten dienet eine vollkommen gleiche Figur, über deren Deutung kein Zweifel übrig bleibt. Man sehe die sitzende Frau in Fig. 4. Sie ist in einem Relief von gebrannter Erde, welches sich in einer beträchtlicher Anzahl mehr oder weniger ganz erhaltener Wiederholungen findet. Eine derselben wird im Museo Kircheriano des römischen Collegiums in einem Schranke des Corridors aufbewahrt. Hinter der Heroine steht eine jener Alten, welche man

*) Χωρὶς δ' ἡλακάτην, ταλαρὸν θ' ὑπόκυκλον ὄπασσιν
Ἀργύρεον, χρυσῷ δ' ἐπὶ χείλεα κεκράαντο
Τὸν ῥά οἱ ἀμφίπολος φυλὼ παρέθηκε φέρουσα
Νήματος ἀσκητοῖο βεβυσμένον — Odyss. Δ, 130 ff.

eine Zeit lang Zauberinnen genannt hat, die jedoch sicher Ammen, Pflegerinnen oder Haushälterinnen sind, dergleichen die Tragödie wie das Epos mehrere aufführt. Deßgleichen die Kunstwerke. So die Reliefe der Niobiden *), der Kreusa **), dann im genannten Gemälde der Thermen des Titus die Amme der Phädra, und dieselbe auf dem Herculanischen Gemälde, ***) in welchem nicht schwer ist eine Scene aus der Phädra, von dem tragischen Theater selbst genommen, mit Masken und dem andern Apparate zu erkennen. Das Relief im Museo Kircheriano ist zu beyden Seiten beschädigt: von der sitzenden Frau zeigen Ueberreste von Kleidern, daß andere Frauen vor ihr gestanden haben. Ferner der architektonische Schmuck des obern Theiles deutet an, daß das Ganze als Antifixum am Rande eines Daches gedient habe. Es war leicht den Sinn dieses Reliefs zu bestimmen, denn in einem andern Schranke jenes Corridors wird ein Relief aus gebrannter Erde aufbewahrt, von vollkommen gleichen Maßen und von demselben architektonischen Schmucke begränzt, zum Beweise, daß beyde zu demselben Ganzen als Theile gehört haben. Dieser zweyte Theil, von Winckelmann zuerst bekannt gemacht †), enthält den Odysseus, wie er beym Fußwaschen von der Amme Euriklea erkannt wird, in Gegenwart eines Hirten, welcher, wie wir sehen werden, für Eumäus zu erkennen ist. ††) Hätte Winckelmann bemerkt, daß die beyden genannten Reliefe zusammengehören, so würde bereits er in der sitzenden Frau des andern die Penelope erkannt und sie dem Odysseus beygefügt haben.

---

*) Museo Pio. Clem. T. IV. Tav. 17.

**) Daſ. T. VII. Tav. 16.

***) Pitture d'Ercolano T. I. Tav. 4.

†) Monumenti inediti. N. 161. Man sehe unsere Tafel. Fig. 4.

††) Der römische Herausgeber der genannten Abhandlung denkt an Melanthios den Ziegenhirten: „alla presenza dei due pastori fedeli „Eumeo e Filezio" se non piuttosto di Filezio o solo, o con uno de' di lui sotto pastori, νομῆες, che anche Melanzio, qual capo capraio, giunge a palazzo con altri due de' suoi subalterni. S. 14.

Ein anderes Exemplar von beyden Reliefen, ebenfalls in gebrannter Erde, den beschriebenen vollkommen gleich, nur an der linken Seite neben Penelope, da wo die Frauen stehn, mehr erhalten, befindet sich unter den wenigen alten Kunstwerken, welche die Bibliotheca Barberini noch bewahrt, im Zimmer der Manuscripte. Die Tafel mit Ulysses ist ganz, doch von weniger feiner Arbeit, und wahrscheinlich eine moderne Nachbildung von der im Collegio Romano. Die Tafel mit Penelope ist zwar an der rechten Seite, wo die Amme steht, und wo die zuerst genannte sich ganz erhalten hat, beschädigt; dagegen enthält sie links neben der Penelope die beyden Frauen vollständig, von welchen in jenen nur ein Theil des Gewandes übrig ist. Diese Penelope Barberina ist von außerordentlich feiner und schöner Arbeit, und unstreitig alt.

Ein drittes Exemplar dieser Penelope in gebrannter Erde war ehedem im Besitze des Dr. Mead in England, und wird in der Beschreibung seiner Sammlung *) für eine Lucretia genommen, obwohl in derselben Sammlung sich auch ein Exemplar des zu ihr gehörigen Odysseus befand. Beyde sind mit der ganzen Sammlung, in den Besitz des Marquis v. Rodingham gekommen.

Ein viertes Exemplar der Penelope, ebenfalls in England, befindet sich in der sehr reichen und schönen Sammlung von Terracotta's des britischen Museums zu London. In der Beschreibung derselben **) wird zwar die sitzende Gestalt als Penelope erkannt, aber als Penelope in Trauer über die Abreise des Odysseus bezeichnet. Dem Herausgeber des britischen Museums war der von Winckelmann bekannt gemachte Odysseus nicht entgangen, und so lag ihm nahe genug, eine ganz andere Scene zu erkennen, als

*) Im zweyten Theile S. 229.

**) Vom Jahre 1814. in Quart. Nr. XII. Die Stiche in diesem theuren Werke sind meist so unbedeutend, wie die Erklärungen seicht, das Ganze ein Beweis des tiefen Standes der hier nöthigen Fertigkeiten und Kenntnisse in England. Combe-Taylor bei Ebert.

als die er angibt, und in welcher die Penelope auf eine ganz andere Weise componirt seyn müßte.

Ein fünftes Exemplar, beyde Vorstellungen umfassend, ist im Antiken-Cabinet der königl. Bibliothek zu Paris; doch stark beschädigt, und Penelope ohne die Frau hinter ihr. Millin und Dümersan, die es bekannt gemacht, *) nennen die beyden Frauen vor der Penelope Melantho und Eurynome; aber Melantho war bösartig und der Herrinn feindlich gesinnt. Sie war demnach vor der trauernden Königinn nicht an ihrer Stelle, wo nach der aus der Tragödie wie aus dem Epos sattsam bekannten Sitte nur befreundete und treue Dienerinnen zur Hülfe und zum Trost der Gebieterinnen erscheinen können. — Zunächst muß nun die Gleichheit der Heroine auf diesen Terracatta's und in den beyden Bildsäulen des Vatikans nachgewiesen werden. Das Sitzen, das Kleid mit kleiner Verschiedenheit, der Schleier stimmen zusammen, deßgleichen die ganze Lage des Leibes, der rechte Schenkel über den linken geschlagen, die linke Hand auf den Sessel aufgestützt, um den gebogenen Leib zu halten, der rechte Ellbogen auf dem rechten Schenkel ruhend, damit, wie der Rest des Armes in der Bildsäule andeutet und der volle Arm des Reliefs zeigt, das Haupt der stützenden Hand nicht entbehre; Alles dieses ist wie in den Bildsäulen, so in den Reliefen auf das Vollkommenste übereinstimmend, und die Gleichheit der Vorstellung wird, wenn es dessen noch bedarf, durch die Gegenwart des Talarus unter dem Thron sowohl bey der Bildsäule im Chiaramonti als bey der Relieffigur in derselben runden und abwärts zusammengezogenen Gestalt noch weiter erwiesen und über alle Zweifel erhoben. Es ist demnach nothwendig in der genannten Bildsäule eine Penelope anzuerkennen, welche zugleich wahrscheinlich das Original war, nach welchem der Urheber der Terracotta's

*) Millin Monumens inédits Tom. II. Nro. 40. 41. und Galerie Mythолog. T. II. Taf. CLXXIV. Nr. 642. — Dumersan Notice des monumens exposés dans le cabinet des medailles et des antiques de la Bibliothèque du Roi p. 1822. p. 82. 83. Pl. 23. 24.

seine Penelope gebildet hat, indem er sich nur einige kleine Abweichungen erlaubte, welche durch die Verschiedenheit der Zeit und der künstlerischen Art geboten waren. So findet man in der Penelope des Reliefs nicht jene Steifheit und Gleichförmigkeit der Falten, welche das Kleid des alten Originals noch bewahrt. Die Aermel des jüngern sind ohne die Spangen oder Knöpfe des ältern. Dazu fällt im jüngern Werk die Tunica über den linken Arm herab, um die innere Unruhe des Gemüthes, wie in andern, so auch in diesem Versäumniß äußerer Sorgfalt zu zeigen, zugleich aber auch, um eine größere Ausdehnung und Mannigfaltigkeit der nackten Formen zu gewinnen, ein Mittel zu gefallen, welches die Einfalt und der Ernst der alten Kunst, der die Bildsäule angehört, niemals gestattet hat. Diese Abweichungen sind also, wie man sieht, sehr belehrend über die Art und Weise, in welcher von spätern Künstlern Werke des frühesten Alterthums nachgeahmt und zu ihrem Zwecke benutzt wurden. Man sieht den Typus, wie ihn die Weisheit jener alten Meister erfunden hatte, im Ganzen beybehalten und durch einige, mit schonender Hand ausgeführte Veränderungen dem Begriff und Bedürfniß der spätern Zeit angeeignet. Durch diese für den Gang der Kunst wichtige Belehrung, welche sie gewährt, eben so wie durch ihre Bedeutung, gehört jene versäumte und fast übersehene Bildsäule des Vatikans mit ihrer Wiederholung zu den kostbarsten Marmorbildern, welche sich aus der Zeit der alterthümlichen Kunst der Griechen gerettet haben, zu sparsam gegen die Werke der spätern Zeit, leider! — weil es überall lehrreicher und erfreulicher ist, dem Wachsen und Gedeihen nachzugehen, als das Bestehen zu betrachten.

Eine andere Verschiedenheit zeigt die Behandlung des Nackten, besonders der Hände. Die Hand der Bildsäule im Chiaramonti, welche sich auf dem Sessel erhalten hat, ist ein höchst merkwürdiges Denkmal des Styles der ältern griechischen Kunst. In ihr sind die Gelenke der Finger und die kleinen Vertiefungen und Biegungen kaum angedeutet und weniger noch in der Bildsäule des Pio-Clementino. In dieser hat sich der ganze Arm erhalten

und zeigt mehr als ein anderes mir bekanntes Denkmal die ganze Eigenthümlichkeit und Härte in den Arbeiten jener frühen Jahrhunderte. Ich habe deßhalb ihn in das Größere zeichnen lassen und hier unter Fig. 3. beygefügt. Diese Eigenthümlichkeit des Styles zeigt zugleich, daß man in beyden Bildsäulen nicht spätere Wiederholungen eines alten Werkes habe. Der spätere Künstler würde jene Härte zum Wenigsten gemildert haben, zumal alles Uebrige an den beyden Bildern mit der größten Sorgfalt und selbst mit Gefühl ausgearbeitet ist und auf einen Meister schließen läßt, der sich in der angenommenen Art der Behandlung mit Sicherheit und Freyheit bewegt. Man wird also schließen müssen, daß beyde Bildsäulen der Zeit, zu welcher ihr Styl sie hinweiset, wirklich angehören, sey es, daß eine nach der andern, oder beyde nach einer verloren gegangenen wiederholt wurden. Es bedarf kaum der Erinnerung, daß von dieser Härte des Styles in dem Relief nichts zu sehen ist, besonders ist in der Penelope Barberina die Arbeit auch dieses Armes und der Hand äußerst fein und zierlich.

Um aber die Bildsäule im Chiaramonti mit der im Pio-Clementino vergleichen zu können, ist vor Allem nöthig, dieser die neuen und schlechtverbundenen Theile abzunehmen. Wir geben sie mit der Restauration Fig. 2. Das Haupt, obwohl alt, gehört ihr nicht, der rechte Arm und die Füße bis etwa eine halbe Spanne über die Kniee sind Werk des Wiederherstellers, wie auch der größte Theil des eigengestalteten Felsens, auf dem sie sitzt.*) Das Haupt hat die Feinheit und den Ausdruck der Formen, welche den bessern Werken der Kaiserzeiten eigen sind. Auch die rechte Hand ist von guter Ausführung, beyde aber, vereiniget einem Leibe, der über die Zeiten des Phidias und Polycletus zurückgeht, verbunden mit jenem linken Arm, der nebst der Hand ein Werk ägyptischer Steifheit seyn könnte, machen aus der so hergestellten Bildsäule eine abschreckende Mischung des Alten und Neuen, des Feinen und Rohen, des Weichen und Harten, und stellen so auf eine barbarische Weise in demselben Bilde die verschiedenen Zeitalter und Stufen der sich entwickelnden Kunst vereinigt dar. In den angesetz-

*) Nach Visconti (Oreste ed. p. 162 sqq.) ist [illegible] und der Arm [illegible] zu stellen, wenn gleich [illegible] Chiaramonti eine [illegible] vorstellen sollte.

ten Theilen der Schenkel gebot die an ihnen zu bildende Fortsetzung des Gewandes eine größere Beachtung des alten Styles; doch ist auch an ihnen die Arbeit verschieden, dazu der Marmor ein anderer. Am meisten täuscht der Fels, auf dem sie sitzt, und selbst aufmerksame Beobachter konnten ihn für alt halten. Aber die schöne spiegelebene Glättung der obern Fläche läßt schon etwas Anderes als einen Fels vermuthen, das ihr zum Sitze diente, und an dem Rande jener Fläche sind die Spuren des Meißels und die mit ihnen beginnende stumpfe Glättung sichere Zeichen, daß der Restaurator auch hier abgearbeitet hat. Wahrscheinlich war die unter der Figur erhaltene Masse ziemlich formlos und statt den Thron, auf welchen jene ebene Fläche hindeutet, herzustellen, hat er ihr einen Felsen ausgemeißelt und zum Sitze gegeben. Nimmt man diese unförmlichen Zusätze von dem Original hinweg, so ist die Bildsäule der im Chiaramonti vollkommen gleich, allein in den Haaren ausgenommen. Diese reichen bey der im Pio-Clementino in langen Ringeln vom Hals bis über die Brust herab, während bey der Chiaramontana, obwohl sie an diesen Stellen auf das Beste erhalten ist, von solchen Locken sich keine Spur zeigt. Darf man jene Entwicklung und Ausbreitung der Locken als Zeichen gesteigerten Bestrebens, Betrübniß und Trauer auszudrücken, ansehen, so würde dadurch die Pio-Clementina als die später gearbeitete kennbar.

Hiernächst wird kein Zweifel über die wesentliche Gleichheit der Bildsäulen unter sich und mit den Reliefen übrig geblieben, dadurch aber auch nachgewiesen seyn, wie man bey der Wiederherstellung jener verfahren müßte. Um z. B. die Chiaramontana zu ergänzen, wäre nöthig, den Sessel nach dem Vorbild des Reliefes, mit dem die Homerischen Beschreibungen übereinstimmen, zu bilden. Es ist der Thron, mit dem daran haftenden Fußschämel *), wie er Göttern und Menschen, besonders Herrschern und ihren Frauen dient, oft nachgetragen wird, z. B. der Pene-

*) θρόνος auch δίφρος, κλισμὸς, κλισίη genannt, mit nicht beträchtlichen Verschiedenheiten; der Schämel θρῆνυς.

lope in der Scene selbst, in welcher wir sie nachher erblicken *) werden, ein Werk des Ikmalios, mit Elphenbein und Silber umkleidet. **) Herr von Bröndsted, mein hochgeehrter Freund, besitzt als den Rest eines solchen silbernen Sessels den einen der vordern Füße, welchen er im Königreiche Neapel erworben hat. Er ist sehr merkwürdig, nicht nur weil er vollkommen mit jenen, auf den genannten Terracotta's abgebildeten in Eintheilung und Ausrundung der einzelnen Glieder übereinstimmt, und dadurch auf eine Art von allgemeinem Modell dieses Geräthes schließen läßt, sondern auch, weil er die Art der Arbeit daran vollkommen deutlich zeigt, und einen Blick in die Werkstätte jener Kunstarbeiter, vielleicht selbst bis in das Homerische Zeitalter gestattet. Denn es ist nicht wahrscheinlich, daß das Verfahren bey Ausführung so kunstreicher Geräthe, wie er beschreibet, nachdem es einmal in rechte Uebung gekommen, in den folgenden Jahrhunderten sich bedeutend geändert habe. Den Kern dieses Fußes bildet ein eiserner Stab, und dieser ist mit außerordentlich hartem Holze überkleidet, dem man schon die ganze Gestalt des Fußes gegeben hat. Diese Holzlage wird von einem dünnen Bleche feinen Silbers bedeckt, welches, wie es scheint, Anfangs durch Hülfe des Hammers eng daran getrieben, und dann mit Hülfe des Drehwerkzeuges in das Feine ist geglättet worden. Man sieht also daran Mittel und Art eines Kunstverfahrens, welches bey Homer schon sehr ausgebildet, später unter dem Namen der Toreutik noch berühmter geworden ist, und über welches Quatremere in seinem bekannten Werke aus weitschichtiger und unkritischer Unter-

---

*) τῇ παρὰ μὲν κλισίην πυρὶ κάτθεσαν ἔνθ' ἄρ' ἔφιζεν
δινωτὴν ἐλέφαντι καὶ ἀργύρῳ· ἣν ποτε τέκτων
ποίησ' Ἰκμάλιος καὶ ὑπὸ ῥῆνυν ποσὶν ἧκεν
προσφύε' ἐξ αὐτῆς. Od. T. 56.

**) So nämlich scheint δινωτήν zu fassen. Die Geräthe wurden mit Elphenbein und Silber belegt, und diesem dann durch Hülfe des Drehrades die ihm bestimmte Ausbildung gegeben. Der Begriff des Drehens als der in dieser Verbindung prägnante wird dabey allein ausgedrückt.

suchung unter vielem Brauchbaren viel falsche Angaben abgeleitet hat.

Die Gestalt des Arbeitskorbes unter dem Sessel ist aus dem, was davon noch übrig geblieben, deutlich genug bestimmt, so daß nach ihm mit Beyziehung der Terracotta's auch dieses Geräth vollkommen ergänzt werden kann. Wie auf den Reliefen, so wird auch in der Bildsäule Penelope die Füße unbekleidet haben müssen, um sie, als in dem Innern des Hauses zu bezeichnen; dazu wird die Scene, wie wir sehen werden, in den tiefen Abend hineinrücken, wo sie des äußern Zwanges entbunden ist, um sie in einer Gemüthsstimmung zu zeigen, welche der äußern Zierde nicht gedenken läßt. Auf den übergeschlagenen Schenkel aufgestützt wird sich der rechte Arm nach dem gegen ihn geneigten Haupt erheben, ohne dasselbe zu stützen; nur die vorgestreckten Finger werden, wie in dem Relief, die Stirne berühren, und auf ihrem Antlitz wird, so weit es die gehaltnen Formen des alten Kunsttypus gestatten, die Bekümmerniß über ihre Lage und über einen Entschluß liegen, welchen sie zu fassen sich gedrängt fühlt.

Um hierüber, als über den wahren Sinn des schönen und bedeutsamen Werkes, deutlich zu werden, ist es nöthig, mit Hülfe des Reliefs den Vorgang und selbst wo möglich den Augenblick ihrer Lage zu bestimmen, in welchem der sinnreiche Künstler sie aufgefaßt und dargestellt hat.

Ein Blick auf die beyden Terracotta's wird hinreichen, zu lehren, daß beyde Reliefs nicht nur im äußern Zusammenhange der Personen, sondern auch in einem innern Zusammenhange der Handlung stehen. In beyden sind die Hauptpersonen in der Mitte und haben Glieder ihres Hauswesens vor und hinter sich. Die Anordnung derselben ist so beschaffen, daß sich nicht nur auf das Natürlichste zwey Gruppen, sondern aus diesen wieder eine ganze mit gleichmäßigem Wechsel bildet, sobald man die beyden Reliefs so aneinander setzt, daß der Hirt und die Alte, und so auch Penelope und Odysseus einander den Rücken zuwenden, wie es im Kupferstiche Fig. 4. angeordnet ist. Wie aber durch diese Anordnung die äußere Einheit der beyden Gruppen gewonnen ist, so wird die

Betrachtung ihres Inhalts auch die innere lehren. Schon im Voraus aber dürfen wir nach jenem äußern Zusammenhange annehmen, daß, wenn Odysseus in dem Augenblick erscheint, wo ihn Euryklea erkennt, Penelope in der Lage gedacht werden müsse, in welcher sie der Dichter während jener Erkennung gesetzt hat.

Odysseus ist nach zwanzigjähriger Entfernung heimgekehrt. Er hat sein Haus als Bettler betreten, um unerkannt zu beobachten und zu prüfen, wie die Gemahlinn so das Hausgesinde und die Freyer; zugleich auch um die Katastrophe einzuleiten, die er den Freyern bereitet. Nur Telemachos ist im Geheimniß. Bald ist die Ungebühr der frechen Rotte durchschaut. Die Gemahlinn, welche ihn um den Odysseus befragen will, wird auf den Abend verwiesen. Da ist Ruhe vor den Freyern, und, unerkannt ihr gegenüber, kann er die Größe ihrer Treue und Liebe leicht erforschen. Vor dem Morde der Freyer darf sie das Geheimniß seiner Ankunft nicht durchdringen: ihr seiner selbst nicht mächtiges Gefühl würde sie und ihn verderben; doch der treuen Amme muß es enthüllt werden; noch diesen Abend, denn ihrer Hülfe bedarf er, um bey'm Mord die Frauen zusammen zu halten; auf ihre Fassung glaubt er zählen zu können; darum leitet er es durch wohlberechnete Reden ein, daß sie den Auftrag bekommt, ihm die Füße zu waschen. Er sieht voraus, daß sie, wie er es wünscht, an der Narbe über seinem Kniee unfehlbar ihren Herrn erkennen wird, und so geschieht es auch. Das ist offenbar Sinn und Motivirung der alten Sage. Ob sich der Sänger, dem wir jenen Theil der Odyssee verdanken, der ursprünglichen Absichtlichkeit des Einzelnen noch bewußt gewesen, geht aus seiner Erzählung nicht hervor. So wie nun Euryklea die Narbe mit den Händen fasset, läßt sie seinen Fuß aus den Händen fahren. Er schlägt zurück in den Kessel, das Erz ertönt, das Geräth stürzt um, und das Wasser fließt auf den Boden. Freude und Schmerz umhüllen ihr Gemüth, die Augen sind von Thränen erfüllt, und die Sprache versagt ihr *), endlich be-

*) Od. T, 467.

grüßt sie ihn und blickt nach der Penelope, ihr anzusagen, daß ihr lieber Gemahl zu Hause sey. Ehe jedoch dieses geschieht, faßt ihr Odysseus die Kehle, und bewegt sie durch Zusprache und Drohung, das Geheimniß zu bewahren. Das ist die Handlung auf dem einen Relief, welche zugleich dem andern zur Erklärung dient. Während nämlich dieses vorgeht, sitzt Penelope in sich versunken. Nicht das Geräusch dieses Vorgangs, nicht das Umschlagen des Erzes, noch das, wenn auch leisere, doch bemerkbare Gespräch der Alten mit dem Fremdling vermag sie zum Bewußtseyn dessen zu rufen, was um sie vorgeht: Athene hatte ihr Gemüth abgewendet, sagt der Dichter, und sie konnte weder entgegen sehen noch etwas bemerken. *) Man sieht, daß dieses die Stellung der Penelope auf dem Relief gegen Odysseus und die Amme ist. Der Künstler hat sie von beyden abgewendet dargestellt, und dadurch Sinn und Ausdruck des Dichters auf eine vollkommene Weise erklärt. Wie eben dadurch die innere Verbindung der Gruppen deutlich hervorleuchtet, so erklärt sich nun auch die Handlung der Hauptpersonen in ihren letzten Motiven. Warum blickt Odysseus zurück, während er die Alte an der Kehle hält, und doch wohl mit ihr zu sprechen hat, und wohin richtet er seine Augen? Nicht nach dem hinter ihm stehenden Hirten, wie es in ungenauen Abbildungen scheint, sondern wie man auf den Reliefen deutlich sieht, an ihm vorbey, und es ist offenbar, daß sein Blick die Gemahlinn sucht; während seine Hände der Alten das Sprechen unmöglich machen, wendet er das Haupt, um zu sehen, ob er, ob die ganze Scene von der Penelope bemerkt wird, und man sieht, daß, wenn auch vom Dichter nicht angedeutet, diese Bewegung eben so in der Natur und fast unwillkürlich war, als sie zur Verbindung beyder Werke von dem weisen Künstler sehr wohl berechnet ist. Was aber ist es, wodurch bey der Penelope die seltsame Lage ihrer Hand bedingt wird, deren äußerste Finger kaum die Stirne berühren, eine Anordnung, die um so mehr auffallen

*) ἡ δ' οὐδ' ἀθρῆσαι δύνατ' ἀντίη οὔτε νοῆσαι
τῇ γὰρ Ἀθηναίη νόον ἔτραπεν,

muß, da die ganze Stellung Ermattung von langem Kummer ausdrückt, und man denken sollte, das niedergesunkene Haupt würde die Hand als eine feste und willkommene Stütze gebrauchen? Offenbar ist hier der Ausdruck des Nachdenkens und Sinnens über etwas einer größern und schärfern Anstrengung der geistigen Kraft Bedürfendes und ihrer Richtung auf einen dunkeln fernen Punkt, wobey nach einer in der Natur der Sache gegründeten Bewegung der Zeigefinger oder die beyden vordern Finger der innern Spannung gleichsam zu Hülfe kommen, und die Stelle der Stirne berühren, hinter der jene geistige Kraft sich bey diesen ihren Anstrengungen besonders zu sammeln und zu bewegen scheint. Nimmt man hiezu die übrige Haltung der Gestalt, so hat man den Ausdruck eines in Bekümmerniß zwischen verschiedenen Erwägungen und Entschlüssen schwankenden Gemüths. Was aber den Geist der Königinn bewegt, sagt zwar Homer nicht an der genannten Stelle, wo er nur weiß, daß ihr Athene den Geist abgewendet habe; doch kommt es gleich darauf im Gespräche mit Odysseus zum Vorschein. Denn nachdem Euryklea das verschüttete Bad erneuert und beendigt, und während Odysseus sich an dem Feuer des Herdes trocknet und die Narbe wieder in sein Bettlergewand einhüllt, beginnt Penelope das Gespräch von Neuem. So wie die Nachtigall, sagt sie, bey beginnendem Frühling unter düsterm Gesträuch ihren wechselvollen Gesang um den geliebten Sohn ergießt, so bewegt sich mir bey nächtlicher Weile zweifelnd hierhin und dorthin das Gemüth, ob ich noch fortdauernd bey meinem Sohne bleiben, und ihm sein Eigenthum bewahren, oder dem besten der Achäer, die um mich werben, als Gemahlinn folgen soll. Umsonst sucht Odysseus sie mit einem Traum, der seine Ankunft zu bedeuten scheint, zu trösten. Verzweifelnd, daß ihr Gemahl wiederkehren werde, will sie am folgenden Tag den Freyern einen Wettkampf anstellen und demjenigen sich vermählen, welcher des Odysseus Bogen spannen und behandeln kann. Dieser Entschluß also ist es, welcher sich aus Zweifel und durch Bekümmerniß in ihrem Gemüthe emporarbeitet, wo ihr Gemahl schon heimgekehrt, und von der Amme erkannt, den forschenden Blick auf sie zurückwendet.

Hiermit haben wir also den inneren Zusammenhang der ganzen Vorstellung, zugleich aber auch den schönen und bedeutungsvollen Sinn, welchen der Urheber dieser Kunstdarstellung in sein vortreffliches Werk gelegt hat, wie es scheint, klar und vollständig dargelegt. Ist die Darlegung etwas weitläufig gerathen, so mag dieses Entschuldigung darin finden, daß zugleich an einem auffallenden Beyspiele gezeigt werden sollte, wie die philologische und archäologische Erklärung der Alten in Mitteln und Methode parallel gehen und zu demselben Ziele gelangen, den Sinn und Geist ihrer Weisheit, sey es, daß sie ihn im Wort oder im Bild ausgedrückt haben, rein aufzufassen und in seiner ganzen Art und Bedeutsamkeit darzustellen.

Die Nebenfiguren dienen zur Abrundung und Ergänzung der Gruppen, und sind von dem Künstler mit der ihm zustehenden Unabhängigkeit behandelt worden. Daß der Alte hinter des Odysseus Sessel nur eine vertraute Person sey, erfordert Zusammenhang des Werkes und Uebereinstimmung seiner Theile, und man wird demnach nicht umhin können, in ihm den Schweinhirten Eumäus zu erkennen. Beym Dichter offenbart Odysseus diesem treuen und entschlossenen Diener und dem Rinderhirten Philötius sich erst unmittelbar vor dem Augenblick, wo er ihrer Hülfe bedarf *), der plastische Künstler aber, indem er ihn bey der Fußwaschung und Erkennung durch die Euryklea zugegen und derselben Zeugen seyn läßt, will offenbar angenommen haben, daß sich Odysseus ihm früher und schon damals entdeckt habe. Eine andere Abweichung vom Dichter scheint der Hund. Er ist kein Hirtenhund, der den beyden Männern gehören könnte, sondern offenbar ein Jagdhund, also der vielberühmte Argos, der allein im ganzen Hause seinen Herrn bey der Zurückkunft nach zwanzig Jahren wieder erkannte. Der Dichter läßt ihn in seiner bewunderungswürdigen Erzählung sogleich sterben, nachdem der Anblick seines Herrn ihn erfreut

*) Od. XXI. 190 ff.

und seine letzte Kraft auf einen Augenblick erregt hat. Der Plastiker hat ihm dieses Schicksal erspart. Er hat ihn dem wiedererkannten Herrn beygesellt, neben dessen Sessel er sich, seines Glückes froh, sehr zufrieden und wohlbehaglich niedergelegt hat.

Die Frauen vor der Penelope sind zwey Dienerinnen, wie sie den Herrinnen, wenn sie aus ihrem Gemach hervorgingen, zur Begleitung und zum Dienste zur Seite waren. Als Penelope, nach der Ankunft des Odysseus bey den Freyern, beschließt, sich denselben zu zeigen und den Telemachos darüber, daß er den Fremdling ihre Ungebühr hat erfahren lassen, mit Worten zu strafen, läßt sie zu ihrer Begleitung in den Saal Autonoe und Hippodameia *) kommen, und diese wird ihr also auch der Plastiker beygegeben haben. Noch bleibt die Frage übrig nach der Alten hinter dem Sessel der Königinn. In den zwey ersten Dritttheilen der Odyssee wird nur der Euryklea als solcher Erwähnung gethan. Sie ist, wie Pflegerinn des Odysseus, so des Telemachos gewesen, **) den sie liebt und der ihr vertraut. ***) Auch ist sie Schaffnerinn und bewacht als solche Tag und Nacht die Vorräthe und Schätze des Hauses. ****) In den letzten Büchern wird neben ihr Eurynome eingeführt und als Schaffnerinn eingesetzt. †) Euryklea bleibt als Amme auch in diesen letzten Gesängen bezeichnet, zugleich auch als Gebieterinn über die dienenden Frauen. ††) Eurynome aber erscheint immer um die Person der Königinn, pflegt mit ihr Gespräch †††),

*) Od. XVIII, 181.

**) Od. I. 430 ff. darum τροφός genannt schon Od. II.. 361, Od. IV. 742.

***) γυνὴ ταμίη Od. II. 345.

****) Od. XX. 353.

†) Εὐρυνόμη ταμίη Od. XVII. 495.

††) Od. XIX. 16. I. 128. XXII. 386. und ἥτε γυναικῶν δμωάων σκοπός ἐσσι.

†††) Od. XVII. 495.

wird ohne weitere Erinnerung angeredet, *) und empfängt die Aufträge der Gebieterinn, **) für welche sie überall auf Trost und Rath bedacht ist. Auch werden beyde Alte zusammen erwähnt, ***) wo sie für Penolope und Odysseus das eheliche Lager ausrüsten, und so erscheinen sie auch auf unsern Reliefs. Während Eurykleа ihrem Pflegesohn die Füße wäscht, steht Eurynome aufmerksam hinter dem Sessel ihrer Gebieterinn. Der Ausdruck ihres Gesichtes, die gehobene und geschlossene Hand, das nach der Königinn geneigte Haupt zeigen die lebhafteste Theilnahme an ihrer Trauer, während die jungen Dienerinnen die Sache leichter nehmen, und in Gesprächen über andere Dinge begriffen scheinen. †)

Soll man aber glauben, daß der Urheber der Terracotta's allein die Gestalt der Penelope so treu und sorgfältig nach einer Bildsäule gearbeitet, die übrigen aber aus seiner eigenen Erfindung hinzugethan habe? Dieses hat an sich keine Wahrscheinlichkeit, da die Arbeiter so untergeordneter Werke wie aus gebrannter Erde oder in Mosaik in der Regel nicht Erfinder waren, sondern aus vortrefflichen und bekannten Werken ihre Gegenstände entlehnten. Dazu läßt sich aus der Beschaffenheit der Bildsäule selbst abnehmen, daß sie keine einzelne gewesen, denn allein, ohne die andern Figuren zu beyden Seiten, ja ohne den

*) Od. XVIII. 163.

**) Od. XIX. 96.

***) Od. XXIII. 289.

†) Dabey darf man nicht zu genau nach dem Kupfer der römischen Ausgabe gehen, welches überhaupt in kleinen Dingen ungenau ist, wie aus einer sehr treuen Bleystiftzeichnung des Reliefs der Penelope Barberina von C. Ruspi zu sehen, welche in der nun gegebenen Abbildung wiederholt ist. Das Körbchen unter dem Sessel geht nicht spitz zu, sondern hat einen breiten Boden, wie auf unserer Zeichnung, und die jüngere Magd zeigt nicht mit dem Finger auf Penelope, sondern hält in der angezogenen Hand etwas wie ein großes Wein- oder Epheublatt, dessen Bedeutung ich so wenig weiß, als des Gegenstandes, den der Hirt hinter dem Odysseus in der Hand hält, und den der römische Herausgeber für ein Bettelbrod (αἰτίζων ἀχόλους) in der Hand des Melanthios hält. Die Draperie auf der Scene des Odysseus deutet das Innere des Gemaches an.

Odysseus im andern Relief war sie unverständlich und durch nichts mit voller Bestimmtheit als Penelope zu erkennen. Wir dürfen also sowohl aus der Nachahmung der Reliefs als aus ihrer Beschaffenheit schließen, daß sie zu einer Gruppe von Bildsäulen gehört habe, deren einzelne Gestalten und Anordnung die Terracotta's in treuen Abbildungen erhalten haben. Ja, da sich die Bildsäule in zwey Exemplaren erhalten hat, darf man selbst auf eine sehr alte Wiederholung einer solchen Gruppe schließen. Diese Ansicht findet eine neue Bestätigung in einem Erwerbe des Herrn von Bröndstedt und den Umständen, von denen er begleitet war. Dieser nämlich hat in Ithaka ein kleines bronzenes Bild des Odysseus gekauft, welcher ebenfalls zum Fußbade sitzt, von einfacher alterthümlicher Ausführung, wie man sie sonst wohl bey kleinen Bronzen etruskisch nannte und noch nennt. Der Landmann, von welchem jener Odysseus aus Ithaka kam, erklärte, er habe ihn zusammen mit andern Figuren, stehenden und sitzenden, männlichen und weiblichen gefunden, welche sämmtlich auf einer gemeinsamen Basis in einem Halbkreis vereinigt gewesen seyen. Diesen habe er gebrochen, um die Bilder mit desto größerem Gewinn einzeln zu verkaufen. Der Odysseus war das letzte Stück, welches in seinen Händen geblieben war. Es ist hieraus offenbar, daß jene Gruppe kleiner Bronzen denselben Gegenstand behandelt hat, und die Gleichheit des Odysseus in beyden läßt auf die Gleichheit des Ganzen schließen; doch ist nicht anzunehmen, daß jene durch des ithakesischen Bauern Unwissenheit zerstörte Gruppe das Original gewesen, im Gegentheil zeigt ihre Kleinheit ebenfalls auf Copie hin; jedoch rückt durch diese Nachricht der Ursprung der Gruppe, von welcher die Bildsäulen und die Reliefe stammen, in die Heimath des Helden selbst hinein, wo sie in den frühesten Zeiten der griechischen Kunst und wahrscheinlich von einheimischen Künstlern ist erfunden und ausgeführt worden. Hier aber verlassen uns die Nachrichten, wiewohl nicht schwer ist, den Grund ihrer Verpflanzung nach Rom und ihrer Vervielfältigung daselbst in den Charakter der Penelope und in den seit der ältesten Zeit unter den Römern verbrei-

teten Ruhme der Odyssee zu finden. Schon in den Anfängen der römischen Literatur steht eine lateinische Uebersetzung der Odyssee von Livius Andronicus, und welch ein schöneres und edleres Ideal für die verwandte Jugend der römischen Matronen bot sich aus dem ganzen griechischen Alterthum der Kunst zur Bildung und Vervielfältigung, als die mit allen Vorzügen des Geistes und der Gestalt, noch mehr aber durch ihre treue Liebe für den Gemahl ihrer Jugend geschmückte Königinn von Ithaka, um welche die langen und endlich von dem glücklichsten Ausgange gekrönten Leiden und der rührende Gesang, welcher sie der Nachwelt verkündete, eine unvergängliche Glorie verbreitet hatten.

Uns aber gewährte sie Gelegenheit, eine auf ihr Schicksal bezügliche plastische Darstellung bis in die Anfänge der edleren griechischen Plastik hinauf zu verfolgen, und in Wiederholungen und Nachahmungen derselben die Beharrlichkeit und Sicherheit der alten Kunst in Bewahrung und Bildung überlieferter Formen und Vorstellungen, nicht weniger ihre Besonnenheit und Weisheit in den durch vermehrte Einsicht oder veränderte Neigung der Spätern gebotenen Aenderungen an denselben, in beyden aber die beschirmende und verjüngende Kraft, das innere Leben der alten Kunst, welches zu erspähen diese Schrift bestimmt ist, zum Schlusse derselben noch an einem merkwürdigen Beyspiele darzulegen.

Sachregister.

Adonis des, Mythus S. 31. A. Adonia 32. A.

Aegina's Kunstbetriebsamkeit 194 ff. 219. Macht zu den Zeiten der Perser-Kriege 193.

Aegyptens Einfluß auf griechische Kunst 24 ff. 35. A. 65 ff. bes. 90.

Aegyptische Kunst 237 cf. 49. A.

Aehnlichkeit der Gewänder auf altgriechischen u. ägyptischen Bildwerken 82.

Aemulus = ἀντίτεχνος 128. A. 16.

Alexander des, Bildsäule in der Glyptothek 272. A.

Alterthums, ägyptischen, Spuren in Argolis 30. A.

Apollo des, Bildsäulen 362.

— des von Amyklä, kolossaler Thron 175. 176 ff. A. 83.

— von Belvedere 374. Deutung der Bildsäule 314. A. 30. 321. A. Ursprung derselben zur Zeit der römischen Kaiser 312 ff. und A. 31. 383 ff.

Apollo Musagetes in der Glyptothek 135. A. 163.

Ἀπόλλων πατρῷος 28. A.

Arrhachions Bildsäule zu Phigalia 52 ff. u. A.

Argos, Sitz alter Kunstübung 30. A. 19. 157 ff. Verhältniß zu Aegypten 30 ff. und A. 19.

Artemis der, Bild zu Taurika und Lakedämon 60. u. A.

Asklepios Bildsäule in Argos 341. A.

Athen zu, Kunstübung 122 ff. m. A.

Ἀθηνᾶ νικηφόρος 27. A. 16.

Athene's Bild auf attischen Münzen 29. A. 17.

— Bildsäule aus Erz aus der Marath. Siegesbeute 113 ff.

Athene vergl. Pallas.
Attische Kunstschule 44 ff. m. A. Vortrefflichkeit derselben 135 ff.
Augustus des, Bild auf geschnittenen Steinen 304. m. A. u. A. 24. S. 305.
Ausdruck in den Werken der bildenden Kunst der Griechen 367 ff.
Bauwerke bey den Römern 346 ff.
Becher, in der Bibliothek Corsini zu Rom 298. A. 13.
Behandlung der Köpfe in altgriechischen Bildwerken 243 ff.
Bestand, unveränderter des vollendeten Kunststyls von Phidias bis zur Zeit Hadrians 271 ff. bes. S. 381 ff. Ursachen desselben 338 ff.
Bildsäulen ausgezeichneter Männer 227. 228.
— von Menschen in Aegypten 230., in der ältern Zeit in Griechenland 230., daselbst in spätere Zeit 229.
Bildungstrieb, innerer z. Kunstthätigkeit 66 ff.
Bildwerke vom Parthenon 366. 367.
—, altdorische von Selinunt 404 ff. Beschreibung und Bedeutung derselben 405 ff. 424 ff. Styl 406. 412. 423. Zeit ihrer Entstehung 422 ff.
Bronze des Herrn Hawkins 169. A.
Cameen mit den Bildnissen Ptolomäus II. 286.
Centaur der, Borghesische 332.
Centauren der, und Lapithen, Kampf in den Metopen des Parthenon 367.
Cephalus des, und der Prokris, sogenannte Gruppe im Museo Pio Clementino 315 ff. A.
Charitinnen die, im Museo Chiaramonti 370.
Chios, alter Sitz der Bildhauerey 191 ff. 28. A.
Conventionelle das, in der Kunst 239. u. A.
Cultus des, ägyptischen und griechischen Gleichheit 34. A. 27.
—, ägyptischer in Troja 34. A. 25.
—, israelitischer 25 ff. A.
— des, phönikischen und palästinischen Zusammenhang 41. A.
Δαίδαλα 17. A. 12.
Dädaliden 44. 47. A. ff. Zunft in Athen 124.
Dädalischer Styl, altattischer 50 A.
Danaos Einwanderung in Griechenland 25 ff. A.

Delos zu, Kunstschule 219.
Delphischer Tempel, ältester 16 ff. u. A.
Διαβεβηκότα σκέλη 51 A.
Diana der, Statuen 361. die zu Versailles 361 ff. 374.
Διιπετές 134. A.
Διόνυσος ἐν λάρναχι 34. A. 25.
Dionysos aus Argos 164. Hermen 40. A. Cultus ein ägyptischer (Osiris) 87 ff. dessen Cultus zu Theben 31 und A. 22.
Diskobol, des Myron 374.
Dreyfüße 147 A.
Einwanderer, lydische in Hetrurien 166 A.
Einwanderung, von Korinthern nach Hetrurien 165.
Epochen der, in der griechischen Kunst Festsetzung 202 ff.
Erzguß, frühes Aufhören in Griechenland 286 ff. Erfindung in Samos 180. 219.
Erzmischung, äginetische 194, delische 194.
Fechter, der borghesische 131. A. 366.
Gang der griechischen Kunstentwickelung 235 ff.
Gegenstände der Darstellung der griechischen Kunst 222 ff.
Gepräge, gleiches der Plastik von der Urzeit bis in das sechste Jahrhundert 49 ff.
Germanicus des, sogenannte Statue in Paris. 289 und A. 6.
Gigantenkampf, auf einem Sarkophag des Vatikans 316. A.
Götter griechische, aus Aegypten überkommen 35 ff. m. A.
— pelasgische 19.
Götterattribute, ägyptische auf griechischen Kunstwerken 87.
Götterbilder, ob in der Vorzeit der griechischen Geschichte? 18. Ob in phönikischen Tempeln? 41. A.
—, älteste in Griechenland 15 ff. und A. 20. 20 A. ff., irdene 219.
—, troische 9.
Göttersymbole in der ältesten Zeit 22 ff. A.
Gruppen von Statuen aus dem Alterthum 273. A. 327. A.
Gymnastik bey den Griechen 252 ff. A. Einfluß derselben auf die Kunst 250 ff. m. A.
Handlung der, Darstellung in den plastischen Werken 361 ff.
Handwerk, ob von der Kunst im Alterthum getrennt? 102 ff.
Handwerks, des höheren Richtung in Griechenland 106.
Haus, goldenes, des Nero 323 ff. A.

Heliaden auf Rhodus 180.
Helios = Apollo, des Phthas-Hephästos Sohn 27. A. 16.
Helios = Dienst auf Rhodus 28. A.
Hephästos, Arbeiter in Erz 17. Träger der ältesten Kunstübung 8 cf. 124. A. 9. Verehrung in Athen 28. A. in Lemnos 33 ff. m. A. 25.
Hera, Erdgöttinn 30 A.
Herabild, ältestes in Samos 20 A.
Heradienst zu Argos mit ägyptischem Cultus gemischt 30. m. A.
Heräon zu Samos 180. 186. A.
Hercules, ägyptischer auf Erythrä 33 m. A. H. als Bogenschütze 249. A. 185.
Homerischer Gesänge, Einfluß auf die Kunst 255.
Homerische Kunst 6 ff. m. A. 9. A. 9. 84 ff. 97 ff. 220.
Horus Apollo, ägyptische Bildsäule zu Amyklä. Cultus daselbst 31. m. A.
Hyakinthus des, Mythus 31. A.
Hykfos der, Auswanderung aus Aegypten 24. A.
Jalysus des, Statue in der Glyptothek 366.
Jason des, Statuen 272. A. 366.
Idole, der alten freyere Behandlung 224 ff.
Innung der Gewerbe im Alterthum 99.
Jünglinge, die am Frieß des Parthenon 371.
Kadmos aus Phönikien 25 ff. A.
Kanon des Polyklet 357 m. A.
Kastor und Pollux, Statuen auf dem Quirinal in Rom 310 und 313. A. 29.
Κειμήλια 10. A.
Korinth in, Kunstbetrieb 164 ff.
Kretische Kunstbetriebsamkeit 136 ff.
Kunst, der ägyptischen festbestimmter Charakter 237 ff. 49. A. Einfluß auf die griechische 24 ff. und A. 35. A. 65. 70 ff. 80 ff. bes. 90. Umbildung in Griechenland 40 ff.
—, bildende, ob dem Gang politischer Katastrophen unterwürfig in Griechenland? 378 ff.
—, griechischer, älteste Epoche 5 ff., älteste Sitze 179 u. A. 85. an den Göttercultus geknüpft 59 ff. Ursachen ihrer hohen Blüthe 228 ff. 250 ff.
—, der vollendeten fester Bestand von Phidias bis auf Hadrian

271 ff. Umgestaltung vom heiligen zum erhabenen Styl 112 ff. Ursachen dieser Umwandlung 112.
Kunst, hetruriſcher und griechiſcher Verbindung 165 ff. m. A.
Kunstgenealogien der einzelnen Schulen 122. A.
Kunstgeſchichte, der griechiſchen, erſter Betrieb unter den Neueren. Winckelmanns Verdienſte um dieſelbe 3 ff. Quellen 1 u. 2. m. A. 121. A.
Kunstlehre bey den Alten 2. A. 357 ff.
Kunstſchätze der, Verpflanzung von Griechenland nach Rom 345 ff.
Kunstſchule, äginetiſche, Zuſammenhang mit der attiſchen 46. A. Aelteſte in Attika 44. Attiſcher Verbindung mit der in Kreta 136. K. zu Athen 344. m. A. zu Rhodus 344. m. A.
Kunstübung zu Aegina 194 ff. 248 ff. zu Argos 157 ff. Athen u. Attika 122 ff. Chios 191 ff. Kleinaſien 175 ff. Korinth 164 ff. Kreta 136 ff. Lakedämon 170 ff. Samos 180 ff. Sicilien 179 ff. 404 ff. Sikyon 140 ff. Zu den Zeiten des Homer 9. A. 9. 84 ff. 98 ff. 220 u. A. 161.
Kunststyles, des heiligen, Epoche 1 — 108., der ſich entwickelnden Kunſt 109 — 269., der vollendeten Epoche 270 ff.
Künstler, griechiſche in Rom 293.
Kureten u. Daktylen auf Kreta 136.
Kypſelos des, Kaſten 166 ff. Alter deſſelben 167. A. Geſtalt deſſelben 168 A.
Lakedämon, Pflegerinn der älteren Kunſt 170 ff.
Laokoon des, Gruppe 318 ff. u. 322. A. 32. 325. A. 33. 375 ff. 381 ff.
Linus des, Mythus 31. A.
Literatur, der griechiſchen, Stand in der makedoniſchen Zeit 349 ff.
Maneros des, Mythus 31. A.
Megarer der, Anſiedelung in Hybla 419 ff.
Memnon des, Mythus 31. A.
Mercurius u. Vulkan, Gruppe in der Villa Borgheſe 246. A.
Metalle der, Bearbeitung 219 ff.
Münzen, attiſche 134.
—, ſelinuntiſche 413 ff. 425.
Muſen der Komödie und Tragödie, Statuen zu Venedig 385. A. 362. Die aus der Villa des Caſſius 362.
Nachahmung, der Natur in den Werken des Alterthums 353.

Nachahmung der, Princip in den Werken der bild. Künste im Alterthum 353 ff.; der redenden Künste 350 ff. m. A.
Neitha Athene Kultus, aus Aegypten überkommen 26 ff. und A. 16.
Nero des, Koloß von Zenodorus 309 ff. u. A. 28.
Nil des, kolossale Gruppe 305 und 308. A. 25.
Niobidengruppe in Florenz 315 ff. Anordnung derselben 370 A. Ausscheidung des Ungehörigen in ihr 369. A. Bestimmung derselben 368 A. Ergänzung 317 ff. A.
Niobiden Sarkophage 316. A. 317. A.
Odysseus des, Bronzbild aus der Insel Ithaka 445. auf alten Reliefs 431 ff.
Orpheus und Eurydice, Relief 371.
Osiris-Dionysos 87.
Palast des Titus 322 ff. A.
Palladien 90.
Pallas Athene, Schützerinn der Kunstthätigkeit in Attika 124.
Pallasbild in Troja 9. m. A.
Pallas der, altes Marmorbild in Dresden 8. A. 7.
Pallasbilder 361.
Pallaskopf auf den attischen Münzen 134.
Patäken 41. A.
Paterä der Hetrurier 165. A. 65.
Penelope der, Relief im Museo Kircheriano 430 ff. in der Bibliothek Barberini 432, in der Sammlung des Dr. Mead. 432, im brittischen Museum 432, in der Bibliothek zu Paris 433. Statuen im Vatikan 427 ff. Art der Behandlung derselben 433 ff. Bedeutung 438 ff.
Phädra, der, Darstellung auf alten Kunstwerken 430.
Phönikier der, Einfluß auf die Kunstübung in Griechenland 40. A. 42. A. 32. ihre Götterssymbole 40 ff. A.
Plastik der, Blüthe zur Zeit Trajans und Hadrians 337 ff. der ältesten in Griechenland, Gepräge 36 m. A. Stoffe 38 m. A. Kolossale Werke 39. m. A.
Poesie der epischen, gemeinsames Gepräge 57 ff.
Pompejus des, Statue im Palast Spada 300 m. A.
Porträtstatuen bey den Römern 346 m. A.
Quellen der Kunstgeschichte bey den Alten 121 A.
Reichthum an plastischen Kunstwerken in Griechenland 339 ff.

Religion der, Einfluß auf die griechische Kunst 61. 92. 140 A. 27.
Rhodus in, Kunst 179 ff. 28. A.
Ruhe, heitere in den Werken der alten Kunst 372 ff. 369 ff.
Samische Kunst 180 ff. 28. A.
Schild des Achilles und Herkules 7.
Schnitzbilder 37 ff. A. 218 ff. älteste in Griechenland 16. A. 10.
Sculptura 220.
Selinus, von, Erbauung 417 ff. Namen der Stadt 413 ff.
Selinuntische Bildwerke 404 ff. Münzen 413 ff. Tempel 422 ff.
Sikyon, alter Sitz der Erz-Bearbeitung 141. 219.
Skarabäus, ägyptischer auf altgriechischen und hetrurischen Steinen 83.
Skulpturen am Parthenon 366. 367.
Stätigkeit der alten Formen in Münzen, Reliefen ꝛc. 242 ff. Des symbolisch-hieratischen Styls 222 ff.
Statuaria 220.
Statuen, der äginetischen Bedeutung 249 ff. A. 185. Styl und Vorzüge 208 ff. 244. 261. 354. 365.
Steine, als alte Götter-Symbole 22. A.
Stoffe der Kunst 218 ff.
Styl äginetischer 43. A. 33. 246. ff. A. ägyptischer 363 ff. älteste attischer 43. A. 33. 247 ff. altattischer 44. 246 ff. ältester der griech. Architektur 14. A. klassischer der griechischen Plastik 363 ff. der modernen Plastik 364.
Styles, des heiligen in der Kunst feste Bewahrung 61 ff.
Symbolik in den Namen der altgriechischen Künstler 137. A. 22.
σφυρήλατα 10. A.
Thätigkeit gemeinsame des Handwerks und der Kunst in Homerischer Zeit 99 ff.
Thermen des Titus 322 ff. A.
Θησαυροί 10. A.
Thesauros zu Amyklä 11. zu Mykenä 12 ff. A.
Θόλοι 11. A.
Tiberis des, Statue 308. A.
Toreutik 220 ff. Spuren derselben in Homerischer Zeit 437.
Torso des Hercules im Belvedere 332 ff. m. A.
Τρητά 221. A. 161.
Typus bestimmter auf griechischen Münzen 79 ff. in der griech. Plastik 52 ff. 78 ff. 88 ff. 91. langes Bestehen desselben 55. 61 ff. 222 ff. Ursachen dieses Bestandes 55 ff.

Unterscheidungs-Merkmale der spätern Werke der griechischen Kunst von den früheren 361 ff.
Ursachen der freyeren Behandlung der alten Idole 224 ff. 229. bes. 231.
Vase, Barberinische (Portland) 169. A.
Vatikan des, altgriechische Bildsäulen der Penelope 427 ff.
Venus der, Statue zu Florenz (mediceische) 288. A. 374. ff. 384. aus Melos 366. 371. 374.
Verhältnisse gegenseitige der alten Kunstschulen 246.
Verwandtschaft d. altgriechischen und ägyptischen Kunst 35. A.
Via sacra 313. A.
Villa Ludovisi in der Gruppe der Oktavia und des Marcellus 295. A.
Wettkämpfe der Meister der bildenden Kunst 217. A. 153.
Ξόανα 19. A.
Zeus Ammon 33. A. 24.
— des, auf Dodona Cultus 33. m. A.

Namenregister.

Agasias aus Ephesos 131 ff. A.
Ageladas aus Argos 158. 159. A. ff. 143. A. aus Sikyon 160. A.
Agesander aus Rhodus 322. 327 ff. A.
Agorakritos, Phidias Schüler 273. A.
Alexis, Schüler des Polyklet 276. A.
Alkamenes, ein Athenäer 273 ff. 130 A.
Allypos, Schüler des Naukydes 284. A.
Amphion 277. A.
Amyklãos aus Korinth 169.
Anaxagoras aus Aegina 196.
Antenor 127. 130. A.
Anthenis aus Chios 191 m. A.
Anthermos aus Chios 191. m. A.
Antigonos 293. A.
Antiphanes 285. A. 1.
Aphrodisios aus Tralles 300. 327. A.
Apollodoros 338 ff. 292. A.
Apollonios 332.
Aristandros 147 ff. A.
Aristeides, Schüler des Polykletos 276. A.
Aristokles aus Kydonia 138.
Aristokles aus Sikyon, der ältere 278 ff. der jüngere, Bruder des ältern Kanachos 142 ff. u. A. 152. 278 ff.
Aristomedon aus Argos 158.
Aristonoos aus Aegina 196.
Arkesilaos 295.
Artemon 300. 327. A.
Askros aus Theben 160. A. 162. A.
Athenodoros, Schüler des Polykletos 276. A. Sohn des Agesandros aus Rhodos 322. 327 ff. A.
Aulos 304.
Bathykles aus Magnesia 176 ff. m. A.
Batrachos 301 m. A.
Bryaxes 286. A.

Bupalos aus Chios 191 m. A.
Byzes aus Naxos 201.
Chares, Schüler des Lysippos 297. 309. A.
Chartas aus Lakedämon 173.
Cheirisophos 137. A.
Chersiphron 136 u. A. 21. 137. A. 22.
Chionis aus Korinth 169.
Chrysothemis aus Argos 158.
Coponius 296.
Dädalos 36. A. 28. auf Kreta 136. Künstler in Holz 17 ff. u. A. Träger der altattischen (ägyptisch-attischen) Kunstbildung 47 ff. 37. A. 22. dessen Chortanz zu Knosos 37 ff. A.
Dädalos aus Bithynien 49. A. 39.
Dädalos aus Sikyon 49. A. 39.
Dameas aus Kleitor, Schüler des Polykletos 276. A. aus Kroton 202.
Damokritos 278. A.
Decius 296 ff. m. A.
Dibutadas 165.
Diogenes von Athen 301 ff. m. A. 18.
Dioskorides 304.
Dipönos und Skyllis aus Kreta 44. 48 ff. 112. 173 in Sikyon 141 ff. Einzelne Werke derselben 48 ff. A. Schüler derselben 49. A.
Dyllos aus Korinth 169.
Dontas aus Lakedämon 173.
Dorykleidas aus Lakedämon 173 ff. 49. A. 38.
Endöos aus Athen 44. 47 ff. A. Blüthezeit dess. 124 m. A. 11.
Epeos, Bildner des trojanischen Pferdes 16. A. 10. 157.
Eucheir aus Athen 127. A. ff. 137. A. 22. 165. A. 65.
Eucheiros aus Korinth 170.
Eugrammos 165. A. 65.
Eupalamos 127. A. ff. 137. A. 22.
Euphranor 280. 285. A. 2.
Eutelidas aus Argos 157.
— aus Sparta 226.
Eutychides 276. A.
Evandros 303.
Gitiadas aus Lakedämon 147 ff. A. 174.
Glaukias aus Aegina 195 ff.
Glaukos aus Argos 164.
Glykon 328. A. 384.
Hegesias 128. 131 ff. A. Charakter seiner Werke 129. 235. Zeitalter 133. A.
Hegias 128. 131 ff. A.
Hermolaos 300.
Isigonos 293 A.
Kalamis 153 m. A. Werke desselben 153. 154. Styl derselben 154 ff. m. A. 235.
Kallias 125. A. 11.
Kallimachos 156. 201. A.
Kalliteles aus Aegina 199.

Kallon aus Aegina 130. 143. A. 147 ff. A. 194. 235. 251. A. — aus Elis 203 ff. m. A.
Kalynthos 199.
Kanachos aus Sikyon 142 ff. 235. 276. A. Zeit seiner Blüthe 142 ff. A. Dessen Apollo Philesios 144 ff. A. 152.
Kanachos der Jüngere, Schüler des älteren Polykleitos 146 ff. A.
Kantharos aus Sikyon 276. A.
Kephissodotos 291. A.
Kleomenes, Sohn des Apollodoros 286 ff. m. A. Dessen Blüthezeit 289 ff. A. Thespiaden 289. A. Venus (Mediceische) 288.
Kleomenes, Sohn des Kleomenes, aus Athen 289 m. A.
Kleon aus Sikyon 285. A. 1.
Kleoitas 279 ff. A.
Kolotes, Schüler des Pheidias 273. A. ff. 295. A.
Krateros 300. 327 ff. A.
Kritias aus Attika 128 m. A. Charakter seiner Werke 129. 235. Zeitalter 135 m. A.
Laphaes aus Phlius 203.
Learchos aus Rhegium, ein Dädalide 47. A. 219. 264.
Leochares 285. A. 2.
Lykios, Sohn und Schüler des Myron 272 ff. A.
Lysippos 281. 285. A. 2. 357.
Lysistratides 297 m. A.
Lyson 126. A. 14.
Malas aus Chios 191.
Medon aus Lakedämon 173 ff. 49. A. 38.
Menächmos aus Naupaktus 202.
Menelaos, Schüler des Pasiteles 295. A.
Metagenes 136.
Mikon 293. A.
Mothon 284. A.
Myron aus Eleutherä 236. 243.
Naukydes aus Argos 143. A. 150. A. 282. A. 283 A.
Onatas aus Aegina 135 ff. m. A. 197 m. A. Werke desselben 198 ff. Charakter dieser 201.
Panänos, Bruder des Pheidias 273.
Pantias aus Sikyon 143. A. 278. A. 282. A.
Pasiteles 294 ff. m. A.
Patrokles 49. A. 39. 125. A. 12.
Peiraſos, Bildner der argivischen Hera 20. A.
Peisias 126. m. A.
Perikleitos 285. A. 1.
Perilaos 201.
Pheidias aus Athen 217 ff. dessen Athene aus Erz 113 ff. m. A. Nemesis 116. muthmaßliche Lebenszeit 115 ff. A. Liebe zum Pantarkes 116 ff. A.

Pallas zu Pellene 119. Zeus zu Olympia 218.
Phileas aus Samos 181. A. 94.
Philotimos aus Aegina 196.
Phrynon, Schüler des Polykleitos 276. A.
Pison aus Kalauria 277. A.
Polichos 142. A. 31.
Polydektes 300. 327. A.
Polydoros aus Rhodos 322. 327 ff. A.
Polykleitos, der ältere aus Argos, Schüler des Naukydes 150. A. 156. 204 ff. A. 209 ff. 284. Dessen Kanon 204. A. 206. 357. A. Der jüngere aus Argos 150. A.
— aus Sikyon 203 ff. m. A. 285. A. 1.
— aus Thasos 204. A.
Poseidonios aus Ephesos 297. m. A.
Praxiteles 280. 285. A. 2.
— der Toreut 297. m. A.
Ptolichos aus Aegina 195.
— aus Kerkyra 277. A. 278. 281. A.
Pyromachos 293. A.
Pythagoras aus Rhegion 215 ff. A. 236.
Pytheas 297 ff. m. A.
Pythodoros 300. 325. A.
— aus Theben 203.
Rhoikos, Erfinder des Metallgusses 50. 180. 181. A. 94. 194.
Sauras 301. m. A.
Serambos aus Aegina 197.
Simon aus Aegina 196.
— Sohn des Eupalamos 127. A.
Skopas 285. A. 2.
Skyllis, s. Dipönos.
Smilis aus Aegina 45. A. 46. A. 194.
Soidas aus Naupaktus 202.
Sokrates 125. m. A.
Solon 304.
Somis 202.
Sophroniskos 125. m. A.
Sostratos aus Chios 278. A. 282. A. aus Knidos 282. A. aus Rhegion, Schüler des Pythagoras 273.
Stephanos, Schüler des Pasiteles 295. A.
Stomios 202.
Stratonikos 293. A.
Syadros aus Lakedämon 173.
Synnoon aus Aegina 142. A. 31. 195. 278. A.
Telekles der ältere, Sohn des Rhoikos 182 ff. A. fertigt mit Theodoros gemeinschaftlich des Apollo Pythius Bildsäule 50 ff. 51. A. 42. der jüngere 182 ff. A.
Telephanes aus Phokis 213.
Teukros 304.
Theodoros aus Lemnos 183. A.

Theodoros aus Miletos 175. A. 81.
— aus Samos, der ältere, Sohn des Rhoikos 50 ff. m. A. 137. A. 21. 180 ff. 194. Der jüngere, Sohn des Telekles 181. 182 ff. A.
Theokles aus Lakedämon 173 ff. 49. A. 38.
Theopompos aus Aegina 197.
Timotheos 286. A. 2.
Zenodoros 307 ff. u. 309. A. 26. 27. 28. 394.
Zopyros 297 ff. m. A.

Verbeſſerte und erklärte Stellen.

Clemens Alex. Diom. I. c. 24. pag. 418. S. 40. A. 32.
— Protrept. p. 31 A. S. 127. A.
— Protr. p. 40. Z. 20. S. 19. A. 14.
— Protr. p. 41. S. 20. A. 14.
— Protr. p. 41. Z. 13. S. 21. A. 14.
Diod. Sic. I. 98. p. 110. S. 50 ff. und A.
— XIII. 59. p. 558. S. 421.
Eurip. fragm. 32. S. 41. A.
Euseb. Chron. T. I. p. 85. S. 41. A.
— Evang. III. c. 8. B. S. 21. A. 14.
Herod. III. 60. S. 181. A.
Hom. Iliad. III. 126. S. 8. A. 7.
— XIV. 239. S. 38. A.
— XVIII. 590. S. 37. A.
— Odyss. XII. 345 seq. S. 9. A. 9.
— XIX. 56. S. 437. m. A.
Horat. Serm. I. 3. 90. S. 304. A. 20.
Hyg. fab. 39. S. 124. A. 9.
Joseph. Chr. T. I. p. 85. S. 41. A.
Lucian. Opp. T. I. p. 2. (ed Reiz) S. 103.
— T. III. p. 9. S. 128. A. 16.
Pausan. I. 24. p. 56. 57. S. 280. A.
— III. 18. §. 6. S. 147. A. und 148. A.
— V. 14. §. 2. S. 149. A.
— V. 17. p. 418. S. 45. A.
— V. 20. p. 427. S. 274. A.
— V. 21. S. 340. A. 46.
— V. 24. §. 1. S. 160 ff. A.
Pausan. VI. 10. §. 2. S. 158. A. 36.
— VI. 15. §. 4. S. 151. A.
— VII. 18. §. 6. S. 143. A.
— VIII. 46. p. 496. S. 47. A. III.
Plin. Hist. Nat. XXXIII. c. 12. sect. 55. S. 297. A. 12.
— XXXIV. c. 7. s. 18. p. 106. 107. (ed Hard.) S. 297. A. 11.
— XXXIV. c. 7. s. 18. p. 107. S. 311. A. 28.
— XXXIV. c. 7. s. 19. §. 2. p. 111. S. 357. A. 61.
— XXXIV. c. 8. s. 19. in init. p. 108. S. 128. A. 16.
— XXXIV. c. 8. s. 19. in init. p. 108. 109. S. 215. A. 152.
— XXXIV. c. 8. s. 19. p. 109. S. 123. A. S. 275. A. 277. A.
— XXXIV. c. 8. s. 19. §. 4. p. 111. S. 216. ff. A. 152.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 2. p. 271. S. 191. A. 97.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 4. p. 274. S. 30. A. 18.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 11. p. 284. S. 325. A. 33.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 14. p. 286. S. 301. A.
— XXXVI. c. 13. s. 19. p. 305. S. 45. A.
Plato Hipp. maj. Opp. T. III. p. 281. D. S. 36 ff. A. 28.
Plut. vita Pericl. Opp. 159. A. S. 102.
Strabo IX. p. 612. A. S. 129. A.
Tac. Annal. XV. 39. S. 323. A.

Druckfehler.

S. 2. A. 1. Z. 6. v. u. Appelles l. Apelles.
— 7. A. 7. Z. 1. v. o. σ l. Σ.
— 7. A. 7. Z. 6. v. u. Friesen l. Friese.
— 8. A. Z. 4. v. o. ἰστὸν l. ἑστὸν.
— 9. A. 9. Z. 11. v. u. ἔνθαζε l. ἔνθα κέ.
— 12. A. 9. Z. 5. v. o. Tzetzes l. Tzetzes.
— 12. A. ***) Z. 3. ὅτι που μοι l. ὅθι πού μοι.
— 14. A. **) Z. 2. sowe l. some.
— 15. A. *) Z. 3. sumptuausly l. sumptuously.
— 15. A. *) Z. 4. frout l. front.
— 16. A. 9. Z. 13. v. o. Abbildung l. Ausbildung.
— 17. A. 11. Z. 6. v. u. 1713 l. 1813.
— 27. A. 15. Z. 7. v. o. οὗτοι l. οὗτοι.
— 28. A. 16. Z. 6. v. o. Ποσειδονιὰς l. Ποσειδωνιὰς.
— 30. A. 18. Z. 2. Plin. XXXVI. K. 4. S. 726. l. Plin. XXXVI. S. 4. S. 274.
— 32. A. 23. Z. 15. v. o. Il. σ l. Il. Σ.
— 33. A. 24. Z. 6. ἄλλῃσι l. ἀλλήλῃσι
— 34. A. 27. Z. 13. v. u. πομπαι l. πομπαὶ
— 36. Z. 6. Fertigkeit l. Fertigkeiten.
— 39. A. 31. Z. 2. v. u. Arthemis l. Artemis.
— 41. A. Z. 1. ἔνθον l. ἔνδον.
— 45. A. Z. 9. u. 13. v. o. Σμίλις l. Σμῖλις.
— 46. A. Z. 18. v. o. Eprius l. Epeius.
— 48. A. Z. 8. v. o. Athemis l. Athenis.
— 48. A. Z. 15. v. u. Retterstatuen l. Reiterstatuen.
— 48. A. Z. 1. v. u. Plinianische l. Plinianische.
— 51. A. Z. 18. v. o. löst l. löst.
— 55. Z. 7. v. o. Altherthum l. Alterthum.
— 65. Z. 10. v. o. verbessen l. verbessern.
— 65. Z. 10. v. o. im l. und.
— 83. Z. 19. v. o. unwillkührliches l. willkürliches.
— 91. Z. 1. Abschriften l. Abschnitten.
— 92. Z. 9. u. 6. v. u. μηθὲν l. μηδὲν.
— 98. Z. 3. dann l. denn.
— 105. Z. 16. v. o. schlichten l. schlichtem.
— 110. A. 1. Z. 3. Fast. l. Fasc.
— 116. A. Z. 16. v. o. 518 l. 518.
— 121. A. Z. 1. Mussée l. Musée.
— 124. A. 9. Z. 3. accepisse l. accepisse.
— 124. A. 9. Z. 4. Ἔργα l. Ἔργα.
— 124. A. 11. Z. 6. πεντητοστὴν l. πεντηκοστὴν.
— 126. A. 14. Z. 2. τέχνη l. τέχνῃ.
— 131. Z. 16. v. u. zu denken l. zu decken.

135. Z. 2. v. u. ihm Kleinen l. ihr Kleinen.

S. 139. A. 23. Z. 10. v. o. Lacher l. Larcher.
— 144. A. Z. 12. v. u. Μιλησίης l. Μιλησίοις.
— 148. A. Z. 16. v. o. Relif l. Relief.
— 148. A. Z. 12. v. u. Pyraneſi l. Piraneſi.
— 155. A. 49. Z. 3. Alkanemes l. Alkamenes.
— 159. A. Z. 6. welche l. welcher.
— 168. A. Z. 15. v. o. ἐπιβεκληκέναι l. ἐπιβεβληκέναι.
— 178. A. 84. Z. 4. v. u. Ortigia l. Ortygia.
— 184. A. Z. 8. v. o. Κυφελιδῶν l. Κυψελιδῶν.
— 191. A. 97. H. N. 36. c. 3. l. H. N. 36. c. 5.
— 192. A. Z. 11. v. o. iſt nach ejus einzuſetzen originem.
— 202. Z. 3. Nomius l. Stomius.
— 202. A. 128. Z. 6. centemporain l. contemporain.
— 202. A. 129. Z. 3. denen l. denn
— 210. Z. 10. verwiſcht l. vermiſcht.
— 210. Z. 17. keiner l. keinen.
— 212. A. 141. Z. 9. Paus. I. 25. l. I. 23.
— 216. A. 153. Z. 4. Lontiſcus l. Leontiſcus.
— 251. A. Z. 15. v. o. Patrokleica l. Patrokleia.
— 259. Z. 18. v. o. ſtehen l. ſtellen.
— 260. Z. 2. umgeſtalteten l. umgeſtaltenden.
— 262. Z. 15. Kunſtlehren l. Kunſtlehrer.
— 288. A. Z. 10. v. o. inscizioni l. inscrizioni.
— 288. A. Z. 10. v. u. dunklen wiſſenſchaftlichen lies wiſſenſchaftlich dunkeln.
— 294. A. 7. Z. 1. Perſes l. Perſeus.
— 297. A. 11. Z. 10. 297 l. 697.
— 298. Z. 5. Corſini l. Corſini.
— 299. A. 15. Z. 11. baieriſchen l. bayeriſchen.
— 300. Z. 13. eine anderere l. ein anderer.
— 304. Z. 9. Jhnen l. Jhm.
— 304. iſt A. 20 zu A. 19 zu ziehen, und von hier aus jede Nummer in den Anmerkungen um 1 zu vermindern, bis A. 34, wo ſich die Nummern im Texte und in den Anmerkungen wieder entſprechen.
— 304. A. 20. Z. 2. v. u. Raduis l. Radios.
— 314. A. 30. Z. 3. v. u. Archäer l. Achäer.
— 315. A. Z. 18. Prakris l. Prokris.
— 316. A. Z. 3. das l. daß.
— 316. A. Z. 3. Heroinn l. Heroine.
— 318. Z. 17. v. u. zur Seite geſtellt l. über geſtellt S. Taf. III.
— 325. Z. 1. v. o. 33) l. 32).
— 330. A. Z. 5. v. u. 4828 l. 1828.
— 343. A. 47. Z. 2. κύσμον l. κόσμον.
— 368. A. 66. Z. 2. situata l. situate.
— 380. Z. 8. v. u. Ilyſſus l. Iliſſus.
— 383. Z. 7. v. o. Ilyſſus l. Iliſſus.
— 416. Z. 14. Piesolana l. Fiesolana.

Ins britische Museum gekauft:

	Pfund Stl.
Das Slonnische Museum	20.000
Die Harleischen Manuscripte	10.000.
Das Montague-Haus	10.000.
Die Hamiltonische Vasensammlung	8.400.
Die 2 Townleyschen Sammlungen, vorzügl. Antiken	28.200.
Die Landsdownischen Manuscripte	4.925.
Greville's Mineralien	13.727.
Zur Vervollständigung d. geschichtl. u. topogr. Werke i. d. J. 1812–14 votirt	3.000.
Hargrave's Bibliothek	8.000.

Von den Curatoren gekauft:

Greenwood's Vögel	1 460.
Hackett's Mineralien	700.
Halhed's oriental. Manuscripte	550.
Tuchsen's angelsächs. Münzen	620.
Bentley's Classiker	400.
Robert's engl. Münzen	4.000.

Vom Parlament:

Die phigalischen Marmorwerke	9.000.
Elgin's Marmore	35.000.
Angerstein's Gemälde	60.000.
	206.982.

Payne Knight schenkte seine zahlreiche Samml. v. Münzen, Bronzen und geschnittenen Steine, so wie Banks seine naturwissenschaftl. Biblioth. dahin.

1559-879

Über Zeuxis u. eine Stelle des Plinius.

Plinius (XXXV. 9. 36) berichtet vom Maler Zeuxis: fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores videtur. Der offenbare Widerspruch dieser Worte gegen die Bemerkung des Aristoteles (Poët. 6.): ἡ δε Ζευξιδος γραφη ουδεν εχει ηθος, leuchtet jedem ein. Man hat allerlei Versuche gemacht, diesen Widerspruch zu heben; man hat gesagt, Plinius rede hier nur seine und nicht des ganzen Alterthums Meinung; ηθος bei Aristoteles heiße, (gegen allen Sprachgebrauch) Actio, Handlung; das Wort mores bei Plinius bedeute Charakter, Sitte u. Sitte, da der Künstler doch im ersten Falle hätte mores ejus und im zweiten pudicitiam setzen müssen. — Pausanias berichtet uns auch (III. 20. 10.), aus welchem Anlaß der Penelope in Lakonien ein Bild der Pudicitia geweiht worden. „Ikarios, der Penelope Vater, hatte, ~~als~~ da ~~sie~~ Ulysses sie als seine „Braut heimführte, ihnen das Geleit gegeben und die Tochter gebeten, sie möge bei Ulysses „zu bleiben. Später, unwillig darüber, bis ist die Welt, entweder aus freiem Ent„schlusse mit ihm zu ziehen, oder bei ihrem Vater zu bleiben. Sie gab keine Antwort, „sondern verhüllte sich, woraus Ikarios erkannte, sie wolle mit Ulysses ziehen, ihn „hinaus entließ und hernach an der Stelle des Weges, wo dieses geschehen war, der Scham„haftigkeit eine Bildsäule ~~errichtete~~ errichtete." Οδυσσευς δε τεως μεν ηνειχετο, τελος δε εκελευε συνακολουθειν Πηνελοπην ἑκουσαν, η τον πατερα ἑλομενην αναχωρειν ες Λακεδαιμονα. και την αποκρινασθαι φασιν ουδεν. εγκαλυψαμενης δε προς το ερωτημα*) Ικαριος, την μεν, ἅτε δη συνεις, ὡς βουλεται απιεναι μετα Οδυσσεως, αφηκεν, αγαλμα δε ανεθηκεν Αιδους. — Schon aus dieser Scene hätte ein Maler die Zögerung, die Unentschlossenheit hervorheben können; jedoch ein Zeuxis würde darin gewiß mit dem Bild der Aidos, der jungfräulichen Verschämtheit gezeichnet haben.

Aber zu einer andern Zeit, den Freiern gegenüber, hatte Penelope ein Beispiel ehelicher Treue bewiesen, als sie, dem Gatten hingegeben, das Gewebe

*) Freilich wenn dies Ulysses die Penelope nicht gefragt, sondern das Zögern bemerkt, und erklärt hatte (ΕΚΕΛΕΥΕ), sie möge sich für einen oder den andern entschließen, und daß auf diese Erklärung die Verhüllung erfolgt ist, mit dem Beisatze des Erzählers, sie habe nicht geantwortet: so hat man Grund zu vermuthen, Pausanias habe geschrieben: εγκαλυψαμενης δε προς τω ερυθηματι, ubi cum rubore se velasset, und daß die Abschreiber wegen des vorhergehenden αποκρινασθαι und aus Unkunde der eigentlichen Bedeutung προς τω mit dem ~~[illegible]~~ des Subst. u. verschlimmert. Verbo reichen Festicizio (Wyttenbach ad Plut. consolat. Apollon. p. 766. ed. Ox.) — προς το ερωτημα in ihre hingesetzt haben. — Conf. Λεγεται τοινυν κορην μεν ουσαν, ανδρος απειρον ετι, μαλα κοσμιως βιωναι, βραχεα τε φθεγγομενην, και ταυτα βλεπουσαν κατω και μετα φωνης ηρεμιας, ερυθηματος αυτη των ῥηματων προηγουμενου. Villoison Anecd. Graec. II. p. 22.